

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IVANA LÚCIA HILGENBERG GUIMARÃES VIEIRA

HILMA AF KINT, UMA HISTÓRIA DE ENTREGA À CRIAÇÃO: ANÁLISE
SIMBÓLICA NA SÉRIE “THE TEN” - "AS DEZ MAIORES" E A PSICOLOGIA
ANALÍTICA

CURITIBA

2020

IVANA LÚCIA HILGENBERG GUIMARÃES VIEIRA

HILMA AF KINT, UMA HISTÓRIA DE ENTREGA À CRIAÇÃO: ANÁLISE
SIMBÓLICA NA SÉRIE “THE TEN” – “AS DEZ MAIORES” E A PSICOLOGIA
ANALÍTICA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em
Psicologia, Setor de Ciências Humanas da Universidade
Federal do Paraná, como requisito para obtenção do título de
Mestre em Psicologia Clínica.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Serbena

Área de concentração: Psicologia Analítica

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM
OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Vieira, Ivana Lúcia Hilgenberg Guimarães Hilma af Klint, uma história de entrega à criação: análise simbólica na série

“The Ten” – “As Dez Maiores” e a psicologia analítica. / Ivana Lúcia Hilgenberg Guimarães Vieira. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Serbena

1. Klint, Hilma af, 1862-1944. 2. Psicologia junguiana. 3. Arte Abstrata. 4. Jung, C. G. (Carl Gustav) 1875-1961. I. Serbena, Carlos Augusto, 1968-. II. Título.

CDD – 150.1954



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARANÁ PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PSICOLOGIA - 40001016067P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em PSICOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **IVANA LÚCIA HILGENBERG GUIMARÃES VIEIRA** intitulada: **HILMA AF KINT UMA HISTÓRIA DE ENTREGA A CRIAÇÃO: ANÁLISE SIMBÓLICA NA SÉRIE "THE TEN" E A PSICOLOGIA COMPLEXA**, sob orientação do Prof. Dr. CARLOS AUGUSTO SERBENA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 01 de dezembro de 2020.

Assinatura Eletrônica 03/12/2020 17:00:11.0 ANDREA GRANO MARQUES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE CESUMAR)

Assinatura Eletrônica 04/12/2020 14:44:00.0 TANIA STOLTZ

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica 03/12/2020 09:19:59.0 IRENE PEREIRA GAETA

Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica 07/12/2020 17:19:10.0 DURVAL LUIZ DE FARIA

Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica 03/12/2020 13:45:59.0 CARLOS AUGUSTO SERBENA

Presidente da Banca Examinadora

Praça Santos Andrade, 50, 2o andar - CURITIBA - Paraná - Brasil CEP 80060-010 -
Tel.: (41) 3310-2644 - E-mail: pgpsicologia@ufpr.br Documento assinado
eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de
outubro de 2015. Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação
única: 64486 Para autenticar este documento/assinatura, acesse
<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o
código 64486



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
MESTRADO E DOUTORADO EM PSICOLOGIA

DECLARAÇÃO

Declaro que a dissertação da aluna IVANA LÚCIA HILGENBERG GUIMARÃES VIEIRA sofreu a seguinte modificação: alteração de título, para "HILMA AF KINT, UMA HISTÓRIA DE ENTREGA À CRIAÇÃO: ANÁLISE SIMBÓLICA NA SÉRIE "THE TEN" - "AS DEZ MAIORES" E A PSICOLOGIA ANALÍTICA ". Informamos, ainda, que a alteração foi autorizada pelos membros da banca e por mim, seu orientador no mestrado, Prof^º Dr. Carlos Augusto Serbena.

Atenciosamente,

Curitiba, 22 de março de 2021.

Prof^º Dr. Carlos Augusto Serbena.

Orientador

Dedico esse trabalho a minha querida mãe Ivone Hilgenberg
Guimarães e ao meu pai Hamilton Cunha Guimarães por terem
possibilitado a minha vida; sem eles nada seria possível!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus! Agradeço minha existência, por ela estou neste mundo terreno. Por ela trago minha descendência e, por meu destino, deixo meu legado!

Agradeço a meus pais Hamilton Cunha Guimarães e Ivone Hilgenberg Guimarães, que há muito não estão mais nessa dimensão, mas permanecem eternos em meu coração e possibilitaram a minha vida!

Agradeço a minha filha Emanuelle Guimarães Vieira por ser tão especial em minha vida, a minha netinha Olivia Guimarães Beraldi, pela força e estímulo, pelo carinho e dedicação, pelas alegrias proporcionadas, que sempre sorrindo e com seu encanto aquietou minha alma todas as vezes que ligava e dizia “Vovó!” Nesse trajeto, muitas vezes, tive de abdicar minha presença junto a elas, e por elas estou aqui!

Agradeço a meu filho Lucas Guimarães Vieira, por fazer parte de minha vida e, assim, por ele, pude permanecer nesse caminho, e ser perseverante! E por ele seguir!

Agradeço a meu esposo e companheiro, Tito Lívio Ferreira Vieira, que em todo o tempo esteve ao meu lado, incentivando e, com sua atenção incessante sempre me escutou e me auxiliou, no sentido de eternizar o momento dessa conquista. Te amo meu amor!

Agradeço a meu genro Rafael Beraldi, por fazer parte de minha família e, ter possibilitado a vinda de nossa princesa Olívia, com sua atenção sempre presente me ajudando de alguma forma.

Agradeço a meu analista Nélio Pereira, por todo estímulo e escuta sempre presentes.

Agradeço ao Dr. Carlos Harmath, pela escuta e conselhos sempre presentes: “Você pode, você consegue! “

Agradeço à minha amiga Dione M. S. Rosa, que nessa etapa final, não mediu forças para estar a meu lado.

Agradeço a meu orientador prof. Dr. Carlos Augusto Serbena, a sua orientação nesse mestrado.

Agradeço a Profa. Dra. Tânia Stoltz e Profa. Dra. Andrea Grano Marques, que participaram de minhas bancas de qualificação e aceitaram estar presentes nas bancas de defesa, assim como a Profa. Dra. Irene Pereira Gaeta e ao Prof. Dr. Durval de Farias, que aceitaram participar da banca de defesa.

E, a todos que de alguma forma, fizeram cumprir as possibilidades de realizar essa etapa do processo em meu caminho de individuação.

“... A maneira como nos propomos a criar a harmonia das cores, como queremos colocar as cores na tela, consiste precisamente no impulso: fazemos penetrar o nosso corpo acordado, fazemos nele fluir a experiência entre o dormir e o despertar e o pintor quer transferi-lo para a tela. Aqui vemos que, através da arte pictórica, o suprasensível se transmite; de modo que na realidade, todas as artes estão relacionadas com o suprasensível...

Se chegarmos a entender a arte, ela se evidencia como a verdadeira prova da imortalidade humana e da existência humana pré-natal. É disso que precisamos para que a consciência humana se estenda além do horizonte delimitado pelo nascimento e pela morte, e para ligar o que a vida físico-terrena nos dá com a vida metafísica....

Isso significa que o suprasensível se torna presente na consciência comum, que terá que se expandir novamente, se a humanidade não quiser afundar cada vez mais no abismo em que caiu porque a consciência se restringiu, e na realidade só vive naquilo que transcende entre o nascimento e a morte, no máximo, meras palavras podem ser pregadas sobre o que existe no mundo suprasensível”.

(Rudolf Steiner, 2005, p.174-5)

RESUMO

Nossa pesquisa teve como objetivo realizar a análise simbólica dos quadros “*The Ten*” – “*As Dez Maiores*”, da artista Hilma Af Klint; segunda série de “*Pinturas para o Templo*”, realizadas no ano de 1907. O enfoque se deu a partir da teoria da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, tendo como fundamentação para a análise, a obra de Erich Neumann, “*História da Origem da Consciência*” (2014) e a “*Criança*” (1995). O modelo teve como base o processamento simbólico o qual revelou o caráter mitológico, arquetípico e psicológico. Fizemos ligações entre o impulso criativo, a criação, a arte visionária, o símbolo, a simbologia do espírito, a arte abstrata, a geometria sagrada, com a obra da artista, sobre cores, formas, diagramas e códigos, a fim de amplificar os símbolos trazidos nas obras pictóricas da série proposta. Observamos os fatores internos, psíquicos e artísticos, que determinaram o curso de desenvolvimento do ser humano, nas fases da infância, juventude, adulto e velhice. Estas fases denotam a evolução espiritual do ser humano nas obras de Hilma Af Klint. Concluímos a análise trazendo a interpretação dos símbolos, nos "Dez quadros realizados pela artista numa relação analítica simbólica junguiana.

Palavras-Chave: Hilma Af Klint, Psicologia Analítica, Jung, arte abstrata, arte visionária

ABSTRACT

Our research aimed to carry out the symbolic analysis of the paintings “The Ten” - “As Dez Maiores”, by the artist Hilma Af Klint; second series of “Paintings for the Temple”, carried out in 1907. The focus was based on Carl Gustav Jung's theory of Analytical Psychology, with Erich Neumann's work, “History of the Origin of Conscience”(2014) and the “Child”(1995). The model was based on symbolic processing which revealed the mythological, archetypal and psychological character. We made connections between the creative impulse, the creation, the visionary art, the symbol, the symbolism of the spirit, the abstract art, the sacred geometry, with the artist's work, about colors, shapes, diagrams and codes, in order to amplify the symbols brought in the pictorial works of the proposed series. We observed the internal, psychic and artistic factors that determined the course of human development, in the phases of childhood, youth, adult and old age. These phases denote the spiritual evolution of the human being in the works of Hilma Af Klint. We concluded the analysis by bringing the interpretation of the symbols, in the "Ten paintings made by the artist in a Jungian symbolic analytical relationship.

Keywords: Hilma Af Klint, Analytical Psychology, Jung, abstract art, visionary art

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - INFÂNCIA	162
FIGURA 02 - INFÂNCIA	168
FIGURA 03 – JUVENTUDE	174
FIGURA 04 – JUVENTUDE	174
FIGURA 05 – ADULTO	182
FIGURA 06 – ADULTO	182
FIGURA 07 - ADULTO	182
FIGURA 08 - ADULTO	183
FIGURA 09 - VELHICE	186
FIGURA 10 - VELHICE	186

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 - Liber Novus.....	216
ILUSTRAÇÃO 2 - Mandala de Jung – A Dupla Natureza da Anima.....	216
ILUSTRAÇÃO 3 - Liber Novus.....	217
ILUSTRAÇÃO 4 - Capa do livro A Arte Criativa de Jung.....	217
ILUSTRAÇÃO 5 - Rosarium Philosophorum.....	218
ILUSTRAÇÃO 6 - Índios Pueblo do Novo México - "Kachina".....	218
ILUSTRAÇÃO 7 - A Última Ceia, 1955, Salvador Dali.....	219
ILUSTRAÇÃO 8 – Primordial Chaos N- Group I.....	37
ILUSTRAÇÃO 9 - Primordial Chaos Ns 3,2,1.....	27
ILUSTRAÇÃO 10 - Esquema cosmológico no Livro Negro.....	219
ILUSTRAÇÃO 11 - O Sol e seu Portão Oriental.....	220
ILUSTRAÇÃO 12 - Old Age.....	220
ILUSTRAÇÃO 13 - Hilma Af Klint - The Swan, Group. IX. Nos 16 e 17 – 1915.....	49
ILUSTRAÇÃO 14 - Philémon C.G. Jung.....	221
ILUSTRAÇÃO 15 - Wassily Kandinsky.....	221
ILUSTRAÇÃO 16 - Quadrado negro.....	222
ILUSTRAÇÃO 17 - Ready-Made - Porta-garrafas Duchamp.....	222
ILUSTRAÇÃO 18 - Hilma Af Klint - (1862 – 1944)	96
ILUSTRAÇÃO 19 - Hilma Af Klint – Ateliê - 1900.....	97
ILUSTRAÇÃO 20 - Ateliê de Hilma Af Klint – Estocolmo.....	98
ILUSTRAÇÃO 21 - Hilma Af Klint - Porta-retrato.....	99
ILUSTRAÇÃO 22 - Brasão da Família Af Klint.....	100
ILUSTRAÇÃO 23 - Sala preparada p/ as sessões mediúnicas.....	101
ILUSTRAÇÃO 24 - Altar preparado p/ as sessões mediúnicas.....	102
ILUSTRAÇÃO 25 - Sketch of the forms of Amaliel, Ananda, Georg And Gregor.....	103
ILUSTRAÇÃO 26 - Desenho Espiritual.....	104
ILUSTRAÇÃO 27 - Notebooks Hilma Af Klint.....	105
ILUSTRAÇÃO 28 - Série das pinturas para o Templo – Primordial	

<i>Caos – 1906.....</i>	<i>106</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 29 - Exposição “As dez Maiores”.....</i>	<i>108</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 30 - Solomon R. Guggenheim Museum.....</i>	<i>223</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 31 - Exposição “As dez Maiores”.....</i>	<i>223</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 32 –Exposição "As Dez Maiores".....</i>	<i>224</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 33 - Hillma Von Rebay.....</i>	<i>225</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 34 - Group X, N 1, Altarpiece, 1915.....</i>	<i>112</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 35 - Hilma Af Klint – Watercolor on paper.....</i>	<i>113</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 36 - Hilma Af Klint – Watercolor on paper.....</i>	<i>114</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 37 - Hilla Von Rebay (1890-1967.....</i>	<i>115</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 38 - Hilma Af Klint, study of spiral staircase.....</i>	<i>116</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 39 - Goethe, Theory of Colours, 1809.....</i>	<i>133</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 40 - Círculo cromático, 1708 – 1776.....</i>	<i>134</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 41 -" Hilma Af Klint, notes and methods ”.....</i>	<i>159</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 42 - Hilma Af Klint - No 1 – esboço – Childhooold.....</i>	<i>160</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 43 - Group IV, The Ten Largest, N 2, Childhooold,</i> <i>1907.....</i>	<i>167</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 44 - Group IV, The Ten largest N 3 e N 4 – Youth,</i> <i>1901907.....</i>	<i>172</i>
<i>ILUSTRAÇÃO 45 - Group IV, The Ten largest N 3 e N 4 – Youth,</i> <i>1901907.....</i>	<i>173</i>

SUMÁRIO

<i>Introdução.....</i>	<i>18</i>
<i>1. Objetivo.....</i>	<i>23</i>
<i>2. Método.....</i>	<i>24</i>
<i>3. Marco teórico.....</i>	<i>28</i>
<i>3.1 Diálogos entre a arte criativa para Jung e a Psicologia Analítica.....</i>	<i>28</i>
<i>3.2 Impulso criativo, criação e a Psicologia Analítica.....</i>	<i>33</i>
<i>3.2.1 Impulso criativo e a Psicologia Analítica.....</i>	<i>33</i>
<i>3.2.2. Criação e a Psicologia Analítica.....</i>	<i>35</i>
<i>3.3 Arte visionária e a Psicologia Analítica.....</i>	<i>44</i>
<i>3.3.1 Arte Visionária no Campo das Artes</i>	<i>44</i>
<i>3.3.2 Arte Visionária para Carl Gustav Jung</i>	<i>47</i>
<i>3.4 A função do Símbolo para a Psicologia Analítica</i>	<i>52</i>
<i>3.4.1 Símbolo, Psicologia Analítica e arte abstrata</i>	<i>55</i>
<i>3.5 Simbologia do espírito e a Psicologia Analítica.....</i>	<i>61</i>
<i>3.6 Psicologia Analítica e o pensamento de Erich Neumann</i>	<i>64</i>
<i>3.6.1 O processo transformador em Erich Neumann.....</i>	<i>53</i>
<i>3.6.2 Origem e desenvolvimento da consciência em Erich Neumann....</i>	<i>72</i>
<i>3.6.2.1 O desenvolvimento humano a partir de uma perspectiva</i>	
<i>Mitológica</i>	<i>72</i>
<i>3.6.2.2 Fase embrionária.....</i>	<i>74</i>
<i>3.6.2.3 Estado inicial pré-ego ou urobórica</i>	<i>74</i>
<i>3.6.2.4 Os Estágios no desenvolvimento do ego da criança</i>	<i>79</i>
<i>3.6.2.5 Passagem do matriarcado.....</i>	<i>82</i>
<i>3.6.2.6 A emergência do patriarcado</i>	<i>85</i>
<i>3.6.3 O conceito de controversão e as fases do desenvolvimento</i>	
<i>humano.....</i>	<i>87</i>
<i>4. Delimitação do objeto.....</i>	<i>96</i>
<i>4.1 Hilma Af Klint – Uma História de entrega à Criação.....</i>	<i>96</i>
<i>4.2 “As Dez maiores” de Hilma Af Klint.....</i>	<i>119</i>
<i>4.3 Arte Abstrata, a Psicologia Analítica e Hilma Af Klint.....</i>	<i>121</i>
<i>4.4. Elementos na Obra de Hilma Af Klint e a Psicologia Analítica...130</i>	
<i>4.4.1. As cores.....</i>	<i>130</i>

4.4.2 As Formas.....	144
4.4.3 Diagramas e códigos.....	149
4.4.4 A Geometria Sagrada.....	150
5. Análise simbólica da série “As Dez maiores ”.....	155
5.1 Quadro 1 Esboço para o Quadro da Infância – Fase Embrionária.....	160
5.1.1 Quadro Infância – “O Paraíso”.....	162
5.1.2 Quadro 2 – Esboço – para o Quadro 2- Infância.....	167
5.1.3 Quadro 2 – Infância – “O Paraíso”.....	168
5.2 Quadro 3 e 4 – Esboço para o Quadro da Juventude – 1 etapa...172	
5.2.1 Quadro 3 e 4 – Juventude - “O Início do autodomínio”.....	174
5.3 Quadro 5, 6, 7 e 8 – Adulto - “A entrada no mundo”.....	182
5.4 Quadro 9 e 10 – Velhice - “Rumo a uma realização psíquica”....	186
6. Considerações finais.....	193
7. Referências.....	199
8. Anexos.....	206

Introdução

“Quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu”. (Kandinsky, 1996 p.59)

Carl Gustav Jung iniciou seu percurso como escritor dos aspectos da alma humana em 1902, com sua dissertação em psiquiatria na Universidade de Medicina em Zurique, na Suíça, denominada *Sobre a Psicologia e a Psicopatologia dos Assim chamados Fenômenos Ocultos*, com apenas 25 anos de idade. Em sua vida trouxe uma obra extensa e pesquisa incessante em diversas áreas como psicoterapia, psiquiatria, religião, cultura, alquimia, símbolos, arte, e o inconsciente; sendo o inconsciente coletivo o seu maior legado. A partir de *O Livro Vermelho* ou *Liber Novus* [Livro Novo], em 2009, publicada pela W.W. Norton vem ao público as primeiras obras artísticas desse notável homem, com sua criatividade e conhecimento, exibido nas mais prestigiadas instituições nos Estados Unidos e na Europa, chegando a ‘Moderna Musee’ Bienal de Veneza em 2013. Após a publicação do *Liber Novus*, os *Livros Negros*, tiveram sua exposição pública pela primeira vez no Rubin Museum em Nova York, em 2009.

A partir do *Liber Novus*, outra obra aponta Jung no campo das artes, *A Arte Criativa de Jung* (2019), material compilado por dois de seus netos, Ulrich Hoerni e Andreas Jung, proprietários do arquivo da Família Jung. Nessa mesma Bienal, a obra da artista que estaremos pesquisando, Hilma Af Klint (28/10/1862 -21/10/1944) também se apresentou no mesmo espaço, dividindo o mesmo espírito de época. A arte sempre esteve presente na vida de Jung!

Sua maior criação sem duvida foi o *Liber Novus* e os *Livros Negros*. No início do *Liber Secundus*, no *Liber Novus*, Jung escreveu: “A porta do mistério está trancada atrás de mim” (2020, p. 9 [v.1]). Esses livros mostram duas partes de manuscritos do professor Jung, onde revelam conexões e questões inéditas que iremos desvendar a partir da publicação dos *Livros Negros*; o mistério está por vir, na revelação dessas obras.

Suas experiências de abril de 1914 a junho de 1916 se desenvolveram num texto em separado, chamado Aprofundamentos. Foi provavelmente intenção de Jung incluir também esses textos, mas somente em 1930 realizou o refinamento da elaboração caligráfica e visual do *Liber Novus* [Livro Novo - Ilustração 1], deixando *O Livro Vermelho* de lado, inconcluso. “Em 1959, na velhice, Jung tentou novamente finalizar o que havia iniciado cerca de cinco décadas antes, mas lhe faltou energia para completar a tarefa” (2019, p.104).

A primeira parte do *Livro Vermelho* é intitulada “O Caminho daquele que virá”. O texto descreve a jornada interior, na qual Jung perambula por paisagens imaginárias e encontra

personagens fantásticos e variadas situações, com quem mantém conversações profundas. Esses diálogos contém o núcleo de sua psicologia analítica, a concepção psicológica original que Jung desenvolve naquela época. O *Livro Vermelho* é, portanto, um texto psicológico em linguagem poética. Ele termina com as palavras “*Este é o caminho*”. Tem cinquenta e quatro imagens em tamanho grande, incluindo a série de mandalas (Ilustração 2) (2019, p.104).

Em novembro de 1914, Jung estudou detalhadamente “Assim falava Zaratustra de Nietzsche”. Ele fortemente deu forma à estrutura e ao estilo do *Liber Novus*. Como o Zaratustra de Nietzsche, Jung dividiu o material em uma série de livros compostos de capítulos curtos. Mas enquanto Zaratustra proclamava a morte de Deus, *Liber Novus* desenha o renascimento de Deus na alma. Há também indícios de que ele tenha lido a *Comédia de Dante* nesta época, que também informa a estrutura do trabalho.

Liber Novus desenha a descida de Jung ao inferno.... *Liber Novus* é uma tentativa de formar uma cosmologia individual.... No *esboço*, cerca de cinquenta por cento do material é retirado diretamente dos Livros Negros. O *esboço* começa com uma comunicação aos “Meus Amigos”.... A principal diferença entre os Livros Negros e o *Liber Novus* (Ilustração 3) é que os primeiros foram escritos para uso pessoal de Jung, e pode ser considerado o registro de experimento, enquanto que o segundo é endereçado ao público e apresentado na forma para ser lido por outras pessoas (2019, p. 202).

Assim ele comentou:

Na década de 1920, o interesse de Jung deslocou-se para a transcrição do *Liber Novus* e da elaboração de sua mitologia nos Livros Negros e sua torre em Bollingen. Jung sentia necessidade de representar seus pensamentos mais íntimos em pedra e de construir uma morada inteiramente primitiva – “As palavras e os escritos não eram bastante reais para mim, era preciso outra coisa”. Ele precisava fazer uma profissão de fé em pedra. A torre era uma “representação da individuação”. Ao longo dos anos, Jung pintou murais e fez gravações nas paredes. A torre pode ser considerada a continuação tridimensional do seu *Liber Quartus*. No final do *Liber Secundus*, Jung escreveu – “*Tenho de recuperar pedaço da Idade média em mim*”. (2009, p. 216)

Para a celebração do nascimento de Jung em 1975, a cidade de Zurique, organizou uma exibição biográfica no Museu Helmhauhaus. Além de manuscritos, cartas, fotografias, livros, a mostra incluiu várias pinturas originais de Jung, fac-símiles de nove páginas sobre *O Livro Vermelho*, e fotografias de esculturas em pedra. O autor Ulrich Hoerni, Thomas Fischer e Bettina Kaufmann, em *A Arte Criativa de Jung* (2019 - Ilustração 4), assim comentaram: “Este evento deu uma primeira, embora incompleta, perspectiva de seu trabalho criativo” (2019, p. 13).

Jung evitou ser identificado como artista durante sua vida, mas sempre considerou o aspecto criativo do ser humano. E, nesse universo, nossa pesquisa toma corpo ao considerar a relação da Psicologia Analítica com a Arte da artista sueca Hilma Af Klint. Jung escreveu em suas memórias, livro editado com o nome *‘Memórias, Sonhos e Reflexões’* (1975): “Nós não somos os criadores de nossas ideias, mas apenas seus porta-vozes; são elas que nos dão forma e cada um de nós carrega a tocha que no fim do caminho outro levará” (1975, p. 8).

Tentaremos nesse trabalho percorrer um caminho visando a abertura, com novos questionamentos, pesquisas e contribuições sobre o legado de Hilma Af Klint, sendo no mundo contemporâneo, ainda pouco conhecida. Sua obra ficou escondida por muitos anos, até serem descobertas as possibilidades desse universo pictórico, imagético e simbólico espiritual. Nesse universo do campo da arte, através da análise simbólica da importante série de pinturas de Hilma Af Klint, *“As Dez maiores”* – *“The Ten”*, segunda série das 195 obras de arte das *“Pinturas para o Templo”*, na qual privilegia as fases de desenvolvimento da *‘Alma Humana’*, na infância, juventude, adulta e velhice, propomos o diálogo com a Psicologia Analítica de Jung, apontando o processo transformador arquetípico, desenvolvido pelo ser humano e estudado na obra de Erich Neumann (23/01/1905 – 05/11/1960), *‘A história da origem da consciência’* (2014) e *‘A Criança’* (1995), e, por que não dizermos, a maior obra de transformação, a vida humana.

Aqui novamente, Jung (1975) pode nos contemplar com uma de suas narrativas quando escreveu suas memórias: “Escrever um livro é sempre para mim uma confrontação com o destino. Existe no ato de criação alguma coisa de imprevisível que é de antemão impossível, fixar nem prever” (1975, p.12). Podemos sim, trazer ideias, que com certeza tentarão mostrar como a arte pode dialogar com a psicologia, no contexto da alma humana, ou seja, quais símbolos trazem as possibilidades de reconhecer na psique, o aspecto numinoso presente em todo nós.

As possibilidades das expressões criativas através das pinturas da artista, nos levam a perceber, que há um conteúdo revelado e um velado, simbólico, em que lançamos diversos olhares e formas, a fim de observar o fenômeno espírito e sua relação com a natureza humana, que permeia suas obras. Em relação a Psicologia Analítica, podemos dizer que, como ciência estuda a priori, o simbólico, o arquetípico, e nos dá a possibilidade de investigarmos como a arte reflete as transformações trazidas pela obra da artista, com seu lado místico oculto e espiritual, e sob o prisma simbólico. Para Jung, o espiritual sempre esteve presente; mas podemos acentuar que ele era empírico em sua abordagem.

Podemos dizer que o mundo contemporâneo anseia pela imagem na alma sobre o espiritual e, com esta questão tão pontuada nas obras de Jung, observamos símbolos revelados nas pinturas de Hilma Af Klint. Nesse século XX muitas mudanças ocorreram, não só no comportamento e pensamento do homem moderno, mas também na arte e na ciência. Sobre a religião, maneiras diversas de poder acessar o “divino”, através de movimentos ocultistas, como o espiritismo, a Ordem Rosacruz, Teosofia e Antroposofia, entre outros; nos movimentos artísticos, questionamentos sobre o que é “Arte”, como no período da arte objetiva; na psicologia, a maneira como podemos investigar o “ser humano” como um todo. O Espírito Humano e a Psique trazem respostas, que associadas à Arte, nos indicam um caminho para o entendimento da evolução do Homem, através das teorias científicas, sendo a teoria de Jung uma possibilidade deste caminho, um caminho de transformação para evolução do ser humano, a partir da ampliação da consciência.

Com esse pensamento, vemos que a psicologia analítica teorizou sobre o desenvolvimento da consciência no indivíduo, mas alguns autores aplicaram as ideias de Jung no desenvolvimento da cultura e explicaram em termos simbólicos e mitológicos. O que mais se destacou foi Erich Neumann. Psicólogo e escritor alemão, tido como um dos mais talentosos alunos de Carl Gustav Jung, e recebeu o Ph.D. em Filosofia da Universidade de Berlim em 1927. Mais tarde, mudou-se para Tel Aviv e realizou seus estudos no C. G. Jung Institute. Seus trabalhos mais conhecidos são *História da Origem da Consciência* (2014), *A Criança* (1995) e *a Grande Mãe* (2004). Abordaremos, posteriormente sobre seu trabalho aquilo que nos remete ao Homem Criador e a Transformação (1997). Para esse autor, o estágio arquetípico do desenvolvimento humano da consciência se baseia na moderna psicologia profunda. É uma aplicação da psicologia analítica de Carl Gustav Jung na qual realizou uma ampliação. De acordo com Neumann (1995), a consciência individual passa pelos mesmos estágios arquetípicos de desenvolvimento que marcaram a história da consciência humana como um todo. Isto se manifesta na arte e na mudança do século, e foi muito claro, especialmente entre artistas plásticos que na arte se inspiraram em doutrinas metafísicas. Dentre estes, destacamos Hilma Af Klint.

Entusiasta das ideias espiritualistas e teosóficas, deixou um legado imenso de 26000 escritos e centenas de quadros, entre os quais um conjunto de 10 pinturas de tamanhos monumentais, que foram feitas em apenas 40 dias, no qual traz um estudo das etapas da vida do ser humano: infância, juventude, maturidade e velhice. Considerada hoje pelos mais variados críticos de arte, no mundo todo, como precursora do movimento abstrato, é vista

como antecessora de Wassily Kandinsky (2000). Traremos ainda, referenciais e contextualização de sua vida e obra num capítulo à parte.

Sobre este tema escolhido, citamos uma frase de Romanyshyn: “um tema escolhe o pesquisador através de seus complexos, tanto quanto, ou talvez mais do que ele ou ela conscientemente o escolhe”. Relata ainda, que a suposição básica do tema (e posteriormente o objeto de pesquisa) é um símbolo importante para o pesquisador considerar e, que contém em seu bojo aspectos conscientes e inconscientes (complexos e arquétipos) que capturam e movem o processo de pesquisa rumo à elaboração do (s) símbolo (s) aí contidos (Romansyshyn *apud* Penna, 2009, p 135).

Do ponto de vista epistemológico, no modelo junguiano, a produção do conhecimento compreende o acesso à aspectos inconscientes relativos à psique coletiva e pessoal. O conhecimento do inconsciente é possível apenas indiretamente, por meio de suas manifestações na consciência. A ponte epistemológica entre consciente e inconsciente é feita pelos símbolos, assim sendo: “O fenômeno psíquico passível de ser investigado na psicologia analítica é o símbolo” (2003, p.31).

Como na psicologia analítica de Jung, com relação ao arquetípico, o particular nos conduz ao universal e o universal ao particular, ou seja: “A matéria não existe e nunca pode ser vista sem o espírito, e nem o espírito sem a matéria” (Göethe, 1993. p. 32). Em linhas gerais, mostramos que a virada do século foi uma época em que excitação sobre o invisível que se tornou visível e como tomou posse da cultura. No próximo tópico, descreveremos o objetivo, assim como, os objetivos parciais do processo de nossa pesquisa.

Desse modo temos:

1 Objetivo

O objetivo de nossa pesquisa foi proceder a Análise simbólica da segunda série de pinturas “*As Dez maiores de Hilma Af Klint*”. Série pictórica realizada no ano de 1907.

Para tanto, realizamos os seguintes *objetivos parciais*:

1. Contextualizar a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung em sua historicidade e contexto científico e, possibilitar relacioná-la com as obras da artista Hilma Af Klint.
2. Indicar os elementos presentes e sua conexão, num processo integrativo e transformador, o qual, se fez pela expressão criativa das representações imagéticas.
3. Identificar no percurso da sequência das fases do desenvolvimento da evolução da consciência, os estágios formadores da psique humana, segundo o autor Erich Neuman.
4. Referenciar o aspecto desenvolvimentista trazido por Erich Neumann, em seu olhar mitológico e arquetípico, para compreender a obra da artista na sequência dos quadros da serie pictórica "As Dez maiores".
5. Indicar os passos teóricos e conceitos norteadores na teoria de Jung, com relação a sua experiência e pesquisa com a arte: o conceito de arte visionária, a ‘arte abstrata’, a função do símbolo e a simbologia do espírito.
6. Descrever e conceituar os elementos presentes nas obras da série pictórica “As Dez maiores”: Cores, formas, diagramas e geometria sagrada.
6. Realizar a análise simbólica dos quadros na sequência das fases do desenvolvimento humano, infância, juventude, adulto e velhice.
7. Indicar a importância da psicologia, em especial a psicologia junguiana, no contexto contemporâneo social e cultural, como parte importante no desenvolvimento humano.

Passaremos a seguir ao método proposto em nossa pesquisa, ancorado pelo paradigma junguiano.

2 Método

“Todo fenômeno deve se separar e unir a fim de poder aparecer. A reunião pode se dar num sentido superior, e algo novo, maior e inesperado, pode ser produzido. (Johann Wolfgang Goethe, 1993, p. 174)

Método, do grego *methodos*, significa caminho tortuoso, artifício e perseguição (Lalande, *apud* Penna, 2003, p.559). Diz respeito ao percurso que iremos trilhar nessa pesquisa para chegar a um conhecimento específico. Assim sendo “nesse sentido, método diz respeito a uma ação deliberada, pensada, arquitetada e refletida, que exige esforço e habilidade” (2003, p. 572).

O percurso teve início quando conhecemos a obra da artista Hilma Af Klint, na mostra de sua obra “Mundos possíveis – Paintings for the Temple”, na exposição da Pinacoteca, em São Paulo no ano de 2018; houve uma grande atração pelas pinturas do Templo, em especial a série “*As Dez maiores*”, sua riqueza simbólica, suas formas geométricas, as cores, o tamanho, levando-nos a buscar conhecê-la e realizar o diálogo com a psicologia de Jung.

A visão humanista que possibilita o estudo da Psicologia e da Arte, nos revela o potencial criador como um caminho de crescimento e enriquecimento espiritual. Psicologia e Arte são domínios da atividade humana que dialogam há muito tempo e, antes mesmo de ser considerada Psicologia como ciência, a arte já existia. Desde os primórdios da humanidade já se manifestava. E o que é a arte? Por que o Homem cria? Certamente “uma das razões pelas quais o homem cria é um impulso irresistível de reestruturar a si próprio e ao seu meio ambiente de uma forma ideal. A arte representa a compreensão mais profunda e as mais altas aspirações de seu criador” (1988, p. 6).

Através da arte podemos acessar as mais diversas formas de expressão, nos permite a possibilidade de comunicar a concepção que temos das coisas através de procedimentos que não podem ser expressos de outra forma. A imagem revela não apenas o valor descritivo, mas também sua significação simbólica. E, ao destacar a arte como forma de conhecimento científico, estamos de acordo com o pensamento de Jung, visto que sua teoria se conecta com muitas formas de saberes e contribuições. Ele ensina que “quanto mais o conhecimento penetra na essência do psiquismo, maior se torna a convicção de que a multiplicidade de estratificações e as variedades do ser humano também requerem uma variedade de pontos de vista e métodos” (CW XVI, p. 11).

Para atingir os objetivos, a pesquisa se desenvolveu dentro de uma perspectiva descritiva e fenomenológica, característica do pensamento junguiano. Deste modo podemos sistematizá-la nos seguintes passos:

- a. Contextualização histórica da obra de Carl Gustav Jung, Erick Neumann e Hilma Af Klint, indicando os elementos de relação entre os autores e a artista citada.
- b. Descrever as etapas do desenvolvimento segundo o autor Erick Neumann sob a perspectiva mitológica arquetípica e psicológica.
- c. Identificar os elementos da obra de Carl Gustav Jung e Erick Neumann, relacionados com a arte, enfatizando o impulso criativo, a arte visionária, a arte abstrata, a função do símbolo e a simbologia do espírito.
- d. Realizar a descrição e a conceituação dos elementos pertencentes aos quadros, como: cores, formas, a geometria sagrada, diagramas e símbolos.
- e. Organizar os elementos amplificados e os significados relacionados com cada tema proposto.
- f. Analisar os elementos, seus significados e sua dinâmica, segundo a teoria exposta no marco teórico, em relação ao seu conteúdo simbólico e a sua forma estética.
- g. Realizar a análise simbólica dos quadros relacionados com a sequência das fases do desenvolvimento humano: infância, juventude, adulto e velhice, conforme as obras da artista Hilma Af Klint e o desenvolvimento da consciência para Erick Neumann.

Buscamos conhecer os artistas que fizeram parte do movimento de arte abstrata, assim como seu significado e relevância para o espírito da época, no qual Hilma Af Klint estava inserida. Fizemos a seleção de escritos de livros importados, no idioma do inglês, e apenas um livro no idioma do português, “*Hilma As Cores da Alma*”, de Luciana Pinheiro, 2018. Os livros importados tiveram tradução ‘*nossa*’. Todas as informações relativas aos quadros realizados pela artista, selecionamos através da Fundação que leva seu nome em Estocolmo, na Suíça. Pesquisamos artigos científicos, porém pouco material sobre o assunto foi encontrado. Além do material escrito por estes autores citados, o presente trabalho contou com pesquisas realizadas sobre autores pós-junguianos e outros autores importantes sobre os temas propostos, que auxiliaram na contextualização de certas ideias em nossa narrativa, bem como para as reflexões sobre as articulações entre a arte, a psicologia analítica e a obra pictórica da artista.

A pesquisa se caracteriza, sobretudo, por ter a abordagem interpretativa e compreensiva dos fenômenos, buscando seus significados e finalidades (Penna, 2014, p.103). A amplificação simbólica é caracterizada pelo estabelecimento de associações em torno dos núcleos temáticos presentes em nossa pesquisa. Os temas estão configurados a partir do significado do símbolo para Carl Gustav Jung, da arte visionária e da simbologia do espírito. Estes temas trazem a visão da psicologia junguiana no que diz respeito a relação analítica,

com as obras da artista Hilma Af Klint. O símbolo se configura, assim, como o fenômeno psíquico a ser pesquisado no modelo junguiano, e seu fundamento tem base na perspectiva epistemológica do paradigma e arquetípica, porque a concepção de arquétipo e a qualidade que este imprime à realidade psíquica e à condição do ser humano; é o fator essencial desse paradigma, e que o distingue de outras abordagens psicológicas. "O caráter arquetípico do método assenta-se na perspectiva ontológica do paradigma" (Penna, 2009, p.103-104).

O cerne de nossa pesquisa, se faz através do processo desenvolvimentista da teoria de Erich Neumann, em seu aspecto mitológico e arquetípico da origem da consciência, propostos a partir da mitologia comparada, e que fundamenta o olhar arquetípico. Esse aspecto, traz o movimento circular que está em torno dos símbolos, visa à "amplificação de seus significados e, assim a abertura de um leque de possibilidades de entendimento acerca destes fenômenos" (Penna, 2014, p.104).

Downing (1994, p.14) enfatiza que "o propósito deste procedimento é dar acesso à multiplicidade, à fecundidade das imagens. Devemos estar atentos a um senso de interligações possíveis, presentes nas imagens-símbolo (2009, p.109). Devemos associar em torno das imagens, estabelecer elos associativos e de amplificação simbólica, permitindo buscar conexões plausíveis e possibilidade de significações coerentes, mas, não perdendo o núcleo imagético do símbolo. O processo de amplificação não significa apenas a atividade intelectual de efetuar ligações ou correspondências conceituais, mas envolve também a capacidade de ver as coisas em sua totalidade, fazer novas leituras do símbolo e chegar a novas sínteses (2009, p.109).

Com isto, possibilitamos novas aberturas para a pesquisa junguiana, com utilização do processamento simbólico arquetípico em relação a Arte, com a amplificação dos símbolos; os quais, trarão por si, novos elementos para serem investigados no campo da Psicologia e da Arte. Decorrente desta investigação científica, estaremos promovendo a produção do conhecimento e ampliação da consciência coletiva, como citou Penna (2009).

Para Jung, a consciência é um produto psíquico resultante do inconsciente e da evolução humana, considerada um fato contingente da psique, modelado pelas condições históricas da humanidade. Jung afirma que "a consciência do eu depende de dois fatores: as condições da consciência coletiva, isto é, social e, dos arquétipos do inconsciente coletivo" (CW VI, §154). Ou seja, a consciência como sede do conhecimento humano está inserida nesses dois contextos, donde se pode concluir que todo conhecimento é arquetípico e culturalmente contextualizado (2009, p. 107).

Definimos assim as quatro etapas para a pesquisa, a partir da escolha do tema, analisando a Série de pinturas na sequência da infância, juventude, adulto e velhice, termo utilizado pela artista em suas obras. Os elementos pertencentes aos quadros, os quais foram trabalhados de forma pictórica, como cores, formas, geometria sagrada e diagramas e símbolos trazem a possibilidade de realizar as amplificações necessárias para a análise simbólica.

Numa etapa final da pesquisa, tentaremos trazer a somatória de toda a trajetória deste processo o qual será um legado para a Psicologia Analítica em relação com a Arte e seu contexto social, psicológico e cultural. Os critérios que utilizaremos para analisar as obras serão divididos em dois momentos: O primeiro, em relação à Psicologia Analítica, pela proposta desenvolvimentista de Erich Neumann, partindo dos estágios mitológico, e, o segundo, pelo aspecto psicológico, na perspectiva histórica da evolução da Consciência.

Neumann (1990), cita Ernest Cassirer, o qual mostrou que, “em todos os povos e religiões a criação aparece como criação da luz. Daí o advento da consciência; manifesta como luz em contraste com a treva do inconsciente, ser o verdadeiro “objeto” da criação” (Neumann, 1990, p. 25). Mostrou ainda, “que nos diferentes estágios da consciência mitológica, a primeira coisa a ser descoberta é a realidade subjetiva, a formação do ego e a individualidade. O princípio desse desenvolvimento, considerado mitologicamente o princípio do mundo, é o advento da luz, sem o qual nenhum processo do mundo pode ser visto” (1990, p. 26).

Segundo Neumann (1990), “A história simbólica do princípio se dirige a nós a partir da mitologia de todas as épocas, constitui a tentativa pré-científica do homem, semelhante a uma criança de dominar problemas e enigmas que, na sua maioria, estão além da percepção” (1990, p. 25). Para o autor, “a psique, como o sonho, mistura fia e tece, combinando cada coisa com cada outra coisa. O símbolo é, por conseguinte, uma analogia, é mais uma equivalência do que uma equação nisto reside a sua riqueza de significados, mas, da mesma maneira, o seu caráter instável. Apenas o grupo simbólico, um compacto de analogias parcialmente contraditórias, pode fazer que algo desconhecido e incompreensível”. (1990, p. 25). A seguir, descrevemos o marco teórico, demonstrando os temas concebidos por Jung em conexão a obra da artista.

3 Marco Teórico

3.1 Diálogos entre a Arte Criativa para Jung e a Psicologia Analítica

“De repente eu estava diante dessas figuras maravilhosas! Totalmente subjugado, eu arregalei meus olhos, pois nunca tinha visto nada tão belo”. (Hoerni *apud* Jung, 2019, p.17)

Foi com esta frase inicial, que Jung próximo do fim da vida, descreveu sua primeira experiência no campo da arte, bem como sua expectativa sobre ela: a representação da beleza. A arte lhe fez companhia por toda a vida. Nos seus seminários há muitas referências às artes visuais, as qualidades simbólicas e arquetípicas lhe interessavam mais do que o aspecto estilístico. Ele formulou ideias importantes sobre obras individuais e sobre o processo criativo; visitou muitas exposições durante sua vida. Aos olhos de Jung “uma obra de arte não existe como uma expressão singular, mas é uma manifestação do fundamento inconsciente de uma pessoa ou de toda uma cultura”; nesse sentido, ele uma vez afirmou, “a arte serve como um instrumento capaz de refletir a psique coletiva” (Hoerni *apud* Jung, 2019, p.17).

O interesse de Jung pela arte teve início durante sua juventude na Basileia e ao longo de sua vida, em suas idas a Paris ou em Londres em 1902 e 1903, em que não apenas estudou, mas também pintou. Muitos sabem dessa aproximação em relação às artes, porém muitas de suas criações não vieram ao público durante sua vida. Segundo seu neto Ulrich Hoerni, a autenticação tornou-se um desafio, pois Jung assinou poucos trabalhos. Até 1998, o inventário incluía aproximadamente cem itens para além de *O Livro Vermelho*, individualmente o trabalho mais importante de sua obra. Em 2000, a missão foi confiada a Sonu Shamdasani, o qual através de uma pesquisa minuciosa, contextualizou *O Livro Vermelho* na obra de Jung, lançado pela W.W. Norton em Nova York, no ano de 2009 (2019 p. 14).

Quando foi publicado *O Livro Vermelho*, o Museu de Arte Rubin, em Nova York, organizou uma exposição, incluindo o *Liber Novus* original, uma série de mandalas e uma dúzia de outros trabalhos visuais de Jung, percorrendo o Museu Hammer em Los Angeles, em 2010, o Museu Rietberg, em Zurique, onde outras obras foram incluídas, mais tarde foram para o Museu Guimet, em Paris (2019 p. 14).

Desde 1895 até 1958, Jung produziu trabalhos visuais; de 1895 a 1955, sua produção se deteve em desenhos de fantasias, castelos, cidades e cenas de batalhas em lápis de grafite ou bico de pena, mencionados em seu livro *Memórias, sonhos e reflexões* (1975). Nessa época estava no ginásio da Basileia, e foi dispensado das aulas de desenho por não ter nenhum talento ou habilidade. Dizia Jung: “Eu só podia desenhar o que aticava minha imaginação”. De 1895 a 1905, produziu paisagens em aquarela, guache ou pastel, e segundo relatos durante sua

estadia em Paris entre 1902 e 1903, muitos trabalhos foram produzidos nessa época. De 1907 a 1908, os desenhos de sua casa em Künacht em lápis grafite, tinta ou lápis de cor, foram os motivos que o interessaram sendo que esta casa trouxe um conteúdo riquíssimo sobre sua história.

No período de 1915 a 1928, as imagens interiores através de diversos meios, como guache e pergaminho, assim como esculturas em madeira e pedra, algumas pintadas, aguçaram seu interesse. Esta fase da escultura é citada no livro *Memórias, Sonhos e Reflexões*, no capítulo “O Confronto com o Inconsciente”. Foi nesse período que Jung desenvolveu o método de Imaginação Ativa. A produção mais importante dessa época pode ser revelada como a produção de *O Livro Vermelho* amplamente documentada na edição fac-similar, a qual citamos na introdução (2019, p.14).

No período de 1920 a 1961, os itens de sua casa, executados em diversos meios, como papel, madeira, pedra, assim como alusões literárias, não representam nem o mundo interno, nem o mundo externo, no sentido da imaginação ativa, simplesmente trazem ideias pessoais ou literárias, com profundo significado. Nessa época, se sobressai o brasão familiar da família Jung, reformulado por ele. Nele, via não só um tema alegórico herdado, mas um contexto histórico de sua vida e pensamento. E de 1923 a 1958, a Torre de Bollingen, revelou a construção e decoração, realizada por etapas, com pinturas nas paredes, esculturas em pedra e relevos. Em suas memórias, Jung descreve em detalhes sobre a torre. Depositou a pedra fundamental da primeira torre redonda em 1923, o princípio de vários estágios da construção (2019, p. 15).

Segundo seu neto Ulrich Hoerni, certa vez Jung observou: “Construir com seixos e argila foi só o começo. Isso libertou uma torrente de fantasias, que eu depois descrevi cuidadosamente” (...) “Quando me sentia travado, na idade avançada, eu sempre pintava um quadro ou trabalhava a pedra” (...) “Tudo o que escrevi este ano de 1957 emergiu do trabalho com pedra que fiz após a morte de minha mulher”. Trabalhar com as mãos claramente estimulava a mente e o inconsciente de Jung. Ele descreveu duas estratégias alternativas para confrontar essas fantasias emergentes: ou convertê-las em imagens, ou tentar entender seus significados. No caso de Jung, frequentemente as duas coisas” (2019, p.15).

Sua produção e pesquisa, revela um entrelaçamento entre obras plásticas visuais e literárias, trazendo o pensamento analítico e método científico em sua expressão criadora. Sua obra aborda o pensamento dirigido por palavras e por imagens, como eixo principal, onde as imagens devem ser compreendidas simbolicamente através do pensamento do material mitológico, histórico e arquetípico. Em seu livro *Símbolos e Transformações da Libido* (2013)

a preocupação com símbolos interiores, as observações sobre si mesmo, como em *O Livro Vermelho*, em que essas observações o levaram ao método de imaginação ativa, oferecendo um material rico sobre a percepção e diagnóstico, assim como a terapêutica através das imagens, as quais possibilitaram a manifestação na consciência de processos psíquicos. Jung pedia então a seus pacientes que registrassem suas fantasias e seus sonhos em pinturas. Formulou, ainda, a hipótese do inconsciente coletivo e de seus arquétipos, manifestos através das imagens e símbolos, em 1925 (2019, p.15).

Muitas contribuições foram trazidas por Jung sobre o tema da psicologia e sobre as imagens e o papel que estas exercem na alma humana, enfatizando sempre o significado dessas produções, como uma via de expressão, em seus diversos métodos de acesso ao inconsciente, como na imaginação ativa, na aplicação terapêutica individual das imagens de sonhos e fantasias, nos processos correlatos a imagens coletivas, nos motivos visuais específicos, etc. Em sua trajetória biográfica, citaremos em seguida alguns trabalhos que apresentam essa relação da expressão criadora, das imagens e seus significados, com o contexto de sua obra psicológica.

Partimos da época de 1930, na qual Jung em muitos de seus seminários realizados, utilizou dados de seus pacientes, sobretudo nos seminários de *Visões*, apresentando em Zurique, no outono, um ciclo de quatro anos, sobre fenômenos mentais que ocorrem durante uma iniciação. No ano de 1932, junto com o indólogo Jakob Wilhem Hauer, conduziu um seminário sobre Yoga Kundalini, utilizando o imaginário linguístico e visual. Na conferência de Eranos em 1935, mostra a similaridade entre imagens oníricas modernas e o imaginário da alquimia. Em 1937, Jung comenta sobre o tema das mandalas. De 1938 a 1941, numa extensa série de palestras, apresentou imagens de meditações e contemplações, comparando com a imaginação ativa. Em 1940, apresentou perante uma sociedade de arte, a palestra “Uma introdução ao simbolismo comparado/ideias fundamentais da humanidade/um panorama de várias culturas e indivíduos”. Em 1946, revelou o significado do conceito psicológico da transferência mediante uma série de ilustrações de quatrocentos anos de idade do *Rosarium Philosophorum* (Ilustração 5), um ciclo chave de imagens da antiga literatura alquímica (2019, p.16/17).

O foco de Jung era o conteúdo visual da obra de arte, ao invés de seus aspectos estéticos e formais. Com relação a arte moderna, publicou um artigo sobre Picasso no *Neue Zürcher Zeitung*, em 1932, e, nesse mesmo ano também um ensaio de *Ulisses* sobre James Joyce, no *Europäische Review*. Ambos os artigos tiveram muitas críticas de historiadores de arte e críticos literários, pois Jung assinalou que seus quadros seriam semelhantes aos quadros de

seus pacientes esquizofrênicos. Sentiu-se incompreendido e, em uma nova publicação sobre Picasso em 1934, fez uma nota explicativa. Mas sua afirmação de 1932, não era infundada, visto que trazia uma experiência de mais de quinze anos em imaginação ativa, em que pedia a seus pacientes que produzissem suas fantasias e imagens, material psicológico considerado oculto, mas propiciava o desbloqueio de suas imagens interiores bloqueados. Assim, Jung recusou-se a escrever sobre arte moderna. Em 1947, em resposta a um colega, Adolf L. Vischer, na Basileia, faz comentários sobre um pintor suíço Hans Erni, (2019, p.22), e diz Jung:

As poucas vezes em que me expressei psicologicamente e, de certo modo, criticamente sobre a arte moderna (Picasso e Joyce), eu atraí uma tempestade e uma rajada de fúria. Não há nenhum prazer para mim nesse tipo de experiência. Se as pessoas querem ouvir música fora do tom ou atonal, ou se consideram bonito um desenho de cores misturadas, em parte infantil, em parte patológico, eu não lhes tirarei esse prazer. Eu entendo que nossa época deve também deixar seus artistas pregarem uma convulsão total do velho mundo. Em minha opinião, é bem interessante, mas eu não acho bonito – e além do mais, de *gustibus non est disputandum* (gosto não se discute). (Jung ao Dr. A.L. Vischer, 1947, ETH Zurich University Archives, m.s 1056:14.615)

Isso nos faz lembrar de uma frase de Jung, em seu volume *Estudos sobre a Psicologia Analítica* (1981) que menciona:

Só um gênio ou um louco pode desligar-se suficientemente dos vínculos da realidade, a ponto de ver o mundo como seu livro de imagens. Será que o doente elaborou ou construiu tal concepção ou esta lhe ocorreu por acaso? Terá sucumbido a essa visão? Essa última alternativa pode ser corroborada por seu estado de desintegração patológica e por sua inflação. Não é mais ele que fala, mas algo pensa e fala dentro dele. (CW VII, 1981, p. 133)

Fazendo uma aproximação com os dois parágrafos anteriores, entendemos que ambos, o louco e o artista genial conseguem entrar em contato com as numinosas imagens do inconsciente coletivo, mas os primeiros não conseguem fazer o caminho de volta para a realidade da consciência, ao passo que, os segundos, conseguem e transformam isso em arte. Quando era um jovem assistente no hospital em Burghölzi em Zurique, escreveu uma carta sobre sua pequena coleção de quadros, que ele tinha e que estavam em seu quarto, assim relatando:

Em minha vida isolada e lotada de trabalho, eu tenho uma necessidade indescritível do belo e do elevado; se eu tenho, ao longo de todo dia, de encarar o trabalho de destruição da psique e do corpo, e tenho de imergir em todos os tipos de sentimentos dolorosos, de tentar penetrar processos mentais frequentemente abomináveis e torturados, eu preciso, à noite, de algo do nível mais alto da natureza. (Hoerni *apud* Jung 2019, p.22)

Jung se interessava pelo aspecto que a arte trazia acerca da psique individual e coletiva. Dizia ser uma expressão muito complicada da alma humana, e que depende das condições internas e externas a qual se está exposto. Sua condição interior se expressa pelos arquétipos e a condição exterior, através do relacionamento que o artista possui com seus materiais disponíveis e com seu ambiente. Com relação as manifestações individuais e sua relação histórica da arte, só pode ser respondida pela própria história da arte. Mas, se a arte é uma expressão de arquétipos constelados em pontos particulares no curso da história é uma questão da psicologia comparada. E, embora seu interesse fosse pelo conteúdo psicológico, em suas pesquisas sobre a cultura comparada e a psicologia profunda, Jung recorreu as mesmas fontes que chamavam a atenção de artistas modernos, a tradicional arte dos “primitivos”.

Jung, apresenta em 1925, após uma viagem de estudos aos índios Pueblo do Novo México duas pequenas figuras Kachina (Ilustração 6), feitas em madeira pintada, medindo 20x10x6cm (2019, p.25).

Em 1955, Jung comenta sobre Salvador Dalí, com relação ao seu quadro “*A última ceia*” (Ilustração 7): O quadro só podia ter sido pintado por alguém que conhecesse algo a respeito dos desenvolvimentos secretos de nossas mentes inconscientes durante os últimos mil anos. O gênio de Salvador Dali traduz o pano de fundo mental do símbolo de transformação num quadro visível (Jung a Frances Wickes, 1956, Cartas Vol. 2, 1975, p. 38,34).

Para Jung, literatura, arte e pintura contemporânea só traduziam algo a ele, se ele pudesse perceber experiência humana nelas e escreve a Heinrich Berann, em 27 de agosto de 1960, nos seguintes termos:

Como talvez você não saiba, é muito difícil para mim, como psicólogo e ser humano, encontrar alguma conexão com a nova arte. Na medida em que os sentimentos parecem ser um veículo especialmente inadequado para julgar essa arte, pode-se evocar a razão ou a intuição para encontrar algum tipo de acesso. Essas estranhas mensagens se encaixam em nossos tempos, caracterizados pela cultura de massa e pela extinção do indivíduo. Nesse aspecto, nossa arte parece desempenhar um importante papel, qual seja, o de uma compensação para um déficit vital e antecipação da solidão da própria humanidade. A questão que me ocorre com insistência, quando observo quadros de arte moderna, é sempre a mesma: o que o artista não pode dizer. (1975, p.440)

Nossa pesquisa possibilita um diálogo entre a psicologia complexa e a arte, visto ser Jung um homem que acreditava na expressão criadora, como fonte de manifestação através das imagens produzidas, da revelação suprema de nossa essência maior, nosso impulso criador como caminho de revelação e transformação de nosso interno, revelado por nosso inconsciente, buscando os arquétipos manifestos em nossa psique, das possibilidades que a alma humana pode produzir.

E, nesse contexto de diálogo entre a psicologia analítica e a arte, traremos Erich Neumann, um de seus colaboradores mais brilhantes; buscaremos essa conexão transformadora vista em sua teoria, com a relação na imagética das obras produzidas pela artista Hilma Af Klint. O verdadeiro transcender, para Erich Neumann (1995), não consiste em processos de abstração da consciência racional do Eu – embora lance mão deles –, e, sim em experiências da realidade una, na qual o ser humano inteiro está vivo, como unidade de eu e Self, e vivencia a existência como essa unidade. Este físico criador abrange tudo o que, popularmente, foi dividido na tríade de corpo, alma e espírito.

3.2 Impulso Criativo, Criação e a Psicologia Analítica

“O processo criativo consiste numa longa série de saltos imaginativos por parte do artista e de suas tentativas de dar-lhes forma, modelando o material de acordo com suas intenções. Assim, ele gradualmente faz nascer sua obra através de uma definição cada vez maior da imagem, até que finalmente ela adquira uma forma visível”. (2008, p. 8)

3.2.1 Impulso Criativo e a Psicologia Analítica

Falar sobre impulso criativo e a psicologia analítica nos remete ao criativo do mestre Jung, o qual buscou através do estudo da alma humana, conhecer sobre as sabedorias mitológicas, religiosas, sobre as práticas artísticas e sobre as diversas culturas e desenvolver sua própria teoria. Inicialmente, mostrou dificuldade para decidir como poderia denominá-la.

Foi no período de 1913 a 1916, que Jung inicialmente usou o termo “*psicologia complexa*”, assim como “*psicologia hermenêutica*”, para definir sua teoria. Somente depois veio a denominá-la de “*psicologia analítica*”; uma obra complexa, repleta de simbolismo, no campo dos opostos e da alquimia. Essa riqueza simbólica trouxe uma grande possibilidade de expressões criativas e artísticas, no percurso de sua vida.

Nesse universo, no ano de 1917, falou “*Sobre a psicologia do inconsciente*” (CW VII) e a descoberta do inconsciente coletivo. No decorrer, em 1918 apresentou a definição sobre o “*Si-Mesmo*” e “*O papel do inconsciente*” (CW X), como a meta do desenvolvimento psíquico. Em 1919, usou pela primeira vez sobre o termo “*arquétipo*” (CW VIII). Dez anos depois, em 1928, Jung falou sobre “*As relações entre o ego e o inconsciente*” e “*O problema espiritual do homem moderno*” (CW X). Tema interessante, e que vem de encontro com a nossa pesquisa, é quando Jung elucidou sobre “*As etapas da vida*” (CW VIII) e a “*interpretação das visões*” (o seminário das visões de 15 de outubro de 1930 a 21 de março de 1934 – CW

Seminários I). E, em 1936 traz “*O conceito do inconsciente coletivo*” (CW IX, 1997, p.19-20-21), entre tantos outros temas, em sua extensa obra, mas iremos nos deter apenas nos citados.

Como resultado histórico, biológico e cultural, dessas descobertas abriu-se a possibilidade de investigar a imagem manifesta na psique consciente, através do acesso ao inconsciente coletivo, da representação do arquétipo em imagem. Tal imagem consiste na relação do inconsciente pessoal e coletivo, denominada “*imagem arquetípica*”. Podemos dizer, que a obra de um artista carrega tanto aspectos internos como externos a ele. Gustavo Barcelos em seu artigo “Jung, junguianos e arte”, de 2004, citou Anthony Storr (1983), o qual trabalhou o tema do processo criativo em artistas; assim relatou sobre uma obra de arte: “Uma síntese que carrega tanto, qualidades do mundo interno, quanto do mundo externo ainda que sem pertencer a nenhum deles” (Sorr *apud* Barcellos, 2004, p.3).

Para Gustavo Barcelos, a obra de arte é “uma operação simultânea de opostos e, um *sine qua non* da criatividade,” onde o trabalho final tem a função de um verdadeiro reconciliador - exatamente da mesma forma que o *lapis philosophorum*, a ‘pedra’ do alquimista, é um verdadeiro símbolo de reconciliação e marca o final da operação. A característica de síntese do processo criativo capacita a obra de arte a tornar-se um símbolo no qual o elemento pessoal e transpessoal são concomitantes, efêmero e eterno mesclam-se” (2004, p.3).

Na opinião de Barcelos derivam as noções, tanto de Jung quanto de Erich Neumann, em que, “o importante é que produtos criativos têm um significado coletivo, uma vez que, através deles, um complexo do inconsciente pessoal levou a personalidade para além de seus limites, para além do meramente individual, ou familiar, apresentando assim uma obra que, em maior ou menor escala, diz respeito a toda a coletividade” (2004, p.3).

Em uma obra de arte, na produção desta, podemos ter a integração dos opostos. Jung escreveu que, “o significado particular de uma verdadeira obra de arte reside no fato de que escapou das limitações do pessoal e elevou-se para além das preocupações pessoais de seu criador” (CW XV, § 107).

Neumann asseverou o seguinte: Ao falarmos da projeção ou introjeção de um conteúdo psíquico, dizendo com isso que o conteúdo é experimentado como algo exterior, mas absorvido no interior, postulamos uma estrutura de personalidade claramente definida, para a qual existem um “fora” e um “dentro”. Na realidade, contudo, a psique é, originalmente, amplamente exteriorizada. A projeção pressupõe que o projetado, ou seja, aquilo que por meio de um ato, foi deslocado para fora, tenha existido antes como fator psíquico interior. Mas a exterioridade de um conteúdo psíquico, contrastada com a ideia de projeção, implica a

existência, no exterior, de algo que originalmente não se encontrava no interior da personalidade. Essa exterioridade de um conteúdo é a sua condição original: significa que o conteúdo só veio a ser reconhecido como pertencente à psique num estágio posterior de consciência (2014, p. 199).

Isso quer dizer, que quando um símbolo é manifesto numa obra de arte, por um artista, o resultado de seu processo criativo, revela o numinoso, o impulso criativo que o levou a ação desse símbolo. Barcelos (2004) em seu citado artigo, colocou uma afirmação de Jung, no qual ele discorreu sobre os artistas e a relação destes com a obra de arte e, sobre o impulso criativo, em que achamos importante constar seu pensamento:

A análise prática dos artistas mostra sempre quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e voluntário. A obra inédita, ainda na alma do artista, é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência, ou com aquela astúcia sutil da própria natureza, sem se importar com o destino pessoal do ser humano que é seu veículo. Portanto, faríamos bem em considerar o processo criativo como *algo vivo* implantado na alma do homem. (CW 15, 2011, § 115)

3.2.2 Criação e a Psicologia Analítica

Para Barcelos (2004), o que dá vida e personifica, se traduz no processo de criatividade, e o relaciona com a noção de “complexo autônomo” para Jung. Esse ‘algo vivo’, é dissociado da consciência, senão não seria um complexo, possuindo existência própria; como se fosse um espírito, “uma porção independente da psique que leva uma vida própria fora da hierarquia da consciência” (CW 15, § 115). Concluindo-se de que “essa noção de um complexo autônomo na psique do criador correlaciona-se com a ideia de *inspiração* em poesia e na arte” (2004, p.31).

Num processo criativo, em que a energia psíquica dispendida é intensa, a inspiração se apodera do criador, logo é produzida a obra em sua finitude. Notamos em nossa pesquisa, que a artista Hilma Af Klint foi possuída pela inspiração em seu projeto das pinturas para o templo, onde dedicou todo seu tempo e num *êxtase*, produziu as imagens pictóricas, revelando que sua produção a exigiu e a levou a produzir sem cessar até o término da obra final.

Barcelos (2004) cita que o momento de inspiração também foi caracterizado por “Bowra como uma ‘exaltação encantada’ (*enthraling exaltation*), um estado no qual parecem ter trabalhado poetas como Blake, Shelley, Fernando Pessoa”. (2004, p.31), que se reconhece por quase todos os artistas, como uma perda da noção de tempo. No caso de Hilma Af Klint, produziu uma tela em cada 4 dias, sem corrigir uma pincelada sequer.

Outra associação que podemos trazer para a inspiração, como aponta Barcelos, é o da *musa*. A *musa* é aquele elemento que "desapossa um ser humano de seus sentidos" e o utiliza como um veículo para uma "elocução divina", como aponta Herbert Read (1962). Para esse autor, "as musas são uma concepção clássica da inspiração, sendo forças externas à consciência - um elemento feminino que guia e *ilumina*. (O simbolismo da luz aparece repetidamente; o momento da inspiração, em muitos relatos, descreve uma condição de extraordinária iluminação, um *éc/at*, que permite ao poeta enxergar o mundo - sem dúvida, uma condição análoga à experiência do *insight* para o paciente de um processo psicoterapêutico" (2004, p.31).

Nesses exemplos, observamos como atua o criativo. Para Jung, o criativo é um processo caracterizado pela função *simbólica* da psique, o que ele chamou de *função transcendente*. Todo o processo de reconhecimento e de unificação de opostos na psique, enfatizado por Jung em qualquer nível de experiência em que possa ocorrer, torna-se possível através da *função transcendente*. Ela é a própria função da transformação, e também deve ser encarada como o objetivo do processo (Barcelos *apud* Jung, 2004, p. 32).

Barcelos, cita Neumann, no qual ele mostra sobre a dinâmica do processo criativo, demonstrando que a dinâmica de qualquer trabalho criativo (mas particularmente na arte), é uma relação predominante entre o artista e o arquétipo da Grande Mãe. De uma forma geral, o artista estaria subvertendo ou caminhando contrariamente aos valores dominantes da cultura e, assim, posicionando-se em conflito com o mundo do Pai. Ele necessitaria, por assim dizer, opor-se ao mundo institucional do arquétipo do Pai e, portanto, representaria em si aquele componente receptivo de abertura ao novo, ou a uma visão renovada, anticonvencional. É a retórica da dupla "mãe-e-filho-da-mãe," Grande Mãe e *Puer*, arquétipos entrelaçados (Barcelos *apud* Neumann, 2004, p. 33).

Para Jung (1984), a criação é ao mesmo tempo destruição e construção. O homem é dotado pela capacidade de criar. Define como *instinto criativo*, porque é um processo dinâmico, um fator psíquico de *natureza semelhante ao instinto*, com profunda relação com os outros instintos, mas não é idêntico a nenhum deles, podendo reprimir todos à seu serviço até a autodestruição do indivíduo (CW VIII, p. 54-55).

No que corresponde a destruição e construção, traremos uma síntese do mito, relatado por Juno Brandão (1986), mito de criação grega, que no princípio era o Caos – “*Kaos*”, o abismo insondável, onde não há nenhum movimento, há o vazio. Seu desdobramento vem a ser *Khainen*, o movimento gerador, primordial, a rachadura que separa a massa difusa e sem forma que vai gerar “*Gaia, Eros e Tártaro*”.

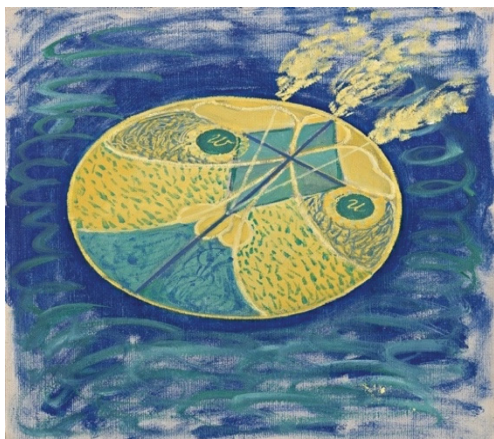


Ilustração 8 - Hilma af Klint – *Primordial Chaos No. 3, 2, 1* – 1906 (Bashkoff, 2019, p.84) Oil Canvas, 53 x 46 cm.

As alturas infinitas e a profundidade insondável vieram à forma. *Gaia*, como elemento primordial, a deusa cósmica, como densidade da matéria, “*Matter*”, “*mãe*”, fixação e condensação. Ela suporta, enquanto *Urano*, o céu, a cobre. Sua submissão, firmeza cordata e duradoura, prende-se ao *Húmus*, ao humano, à humildade. Como “*Matriz*” concebe todos os seres, as fontes, os minerais e os vegetais.



Ilustração 9 - Hilma af Klint: *A Pioneer of Abstraction V – Primordial Chaos No. 3, 2, 1*, painted 1906-07. From an exhibition at Moderna Museet, Stockholm - Hilma af Klint, *Chaos*, 1906, photo by PRO Hans Nerstu, Flickr – Oil on Canvas, 53 x 46 cm

Eros é o princípio de coesão, é o desejo que garante a coesão interna do cosmos, é uma força, uma potência que preenche o vazio, tornando-se o elo que une o *Todo a Si-mesmo*. É a *dynamis*, a alavanca que canaliza o retorno à *unidade*. O amor e a busca de um centro organizador, unificador, que permite a realização da síntese das potencialidades. *Tártaro* é o local mais profundo da terra, um local de suplício permanente e eterno dos grandes

criminosos, mortais e imortais. Quando a desmerusa, a *Hybris*, os excessos ultrapassam em demasia o *Metron*, a medida, a *justiça divina*, interveem e o castigo é proporcional ao excesso cometido. A própria *Géia* gerou urano que a cobriu e deu nascimento aos deuses. O primeiro casamento sagrado – *Hiereos Gamos* – e a guardinha da semente da vida torna-se *Magna Mater* – a Grande mãe. Seja com a finalidade de fortalecer as energias ou curar, seja como rito de iniciação a uma nova vida, o *Regressus Ad uterum*, a descida ao útero da terra, tem sempre o mesmo significado religioso: a regeneração pelo contato com as energias telúricas; morrer para uma forma de vida, a fim de renascer para uma vida nova e fecunda.

Urano é a proliferação criadora desmedida e indiferenciada. É a personificação da fase inicial de qualquer ação. A abundância de potenciais que pode destruir o que foi gerado. Sofre de espasmos, com alternância de exaltação e depressão, de impulso e queda, de vida e morte dos *Projetos*. Símbolo da fecundidade, o deus do céu é representado pelo *Touro* – os impulsos cegos predominam. É a primeira fase da *Evolução Criadora* – chamada *Cosmogénia* – é a efervescência caótica e indiferenciada. A criação ainda está presa à *Eternidade*. Tão logo os filhos nasciam, *Urano* devolvia-os ao seio materno, provavelmente por temer ser destronado e cair no ostracismo.

Géia resolveu libertá-los e entregou ao caçula *Cronos*, uma foice – instrumento sagrado que cortou as sementes. Quando *Urano*, ávido de amor deitou-se sobre a esposa, à noite, *Cronos* lhe cortou os testículos. O sangue do ferimento de *Urano* caiu sobre *Géia*, concebendo tempos depois as *Erínias*, os gigantes e as ninfas. *Meliades*, as erínias, ou fúrias vingavam os crimes de sangue: matricídio, patricídio, filicídio. Dos testículos lançados no mar, formaram com a espuma que saía do membro divino uma “espumarada” de que nasceu *Afrodite* – a deusa do *Amor* – da fertilidade e das águas fertilizantes, nascida do esperma ensanguentado do *Deus criador*, ela introduz no mundo a ordem e a fixação das espécies, impossibilitando qualquer criação desordenada.

Como função viva e que vivifica, o *mitologizar* é próprio da Alma Humana e todo mito traz um tema central, gira em torno de um *mitologema*. O mito nasce autonomamente da fonte da psique inconsciente ou fenomenologicamente a partir de uma *experiência numinosa* cuja fonte é transcendente. Temos então a partir do *Caos*, a *Criação* e o *Cosmos*, os três *mitologemas*. Joseph Campbell (1988) nos revela que: “As imagens são reflexos das potencialidades espirituais de cada um de nós. Ao contemplá-las, evocamos os seus poderes em nossas próprias vidas (1988, p. 217). Pensar a existência humana é primeiramente imaginá-la. A grande catábese da encarnação da alma é uma preparação para a grande anábase da transcendência. Conhecer os mitos de criação segundo Marie Louise Von Franz, (2002) é

necessário quando se analisa uma personalidade criativa. Ela assim nos diz:

Analisar pessoas criativas é um grande problema porque, frequentemente, elas pensam, que são neuróticas ou estão numa crise neurótica, e mostram todos os sinais disso; entretanto, quando se estuda o material de seus sonhos, fica claro que são neuróticas não devido a desajustamentos aos fatos internos ou externos da vida, mas sim porque estão sendo perseguidas por uma ideia criativa e precisam fazer algo a respeito. São acessadas por uma tarefa criativa. (2002, p.24)

O inconsciente relata partes do mito de criação para resgatar, mais uma vez a vida consciente e a percepção consciente da realidade. A analogia do mito de criação com o processo de individuação se mostra presente, visto, com muita clareza, no material alquímico, segundo Von Franz (2002). (Ilustração 10)

Os mitos de criação para Von Franz mostram:

Como a criação é um despertar para a consciência, no qual podemos captar o flagrante de como o despertar para a consciência é idêntico à criação do mundo” (2002, p. 30). Para Von Franz: “A criação é, portanto, um evento repentino e autônomo e, que de uma perspectiva psicológica, podemos dizer, ocorre no inconsciente coletivo sem qualquer outro motivo. Podemos perceber, em forma mitológica projetada, uma confirmação da hipótese junguiana de o inconsciente ser dotado de uma criatividade autônoma. (2002, p. 54)

Todos os impulsos criativos originam-se no inconsciente e faz uma diferença mais qualitativa que venham de cima ou de baixo. Assim sendo, se um Impulso vem de cima, a pessoa tem a vivência de uma ideia ou inspiração, e na sua mente aparece uma imagem ou ideia então o que as confronta é a questão da realização. Se ele vem de baixo, é como um chamado das profundezas do corpo, oriundo do desconhecido, que muitas vezes se faz acompanhar por sintomas psicossomáticos. Sendo importante identificar a diferença qualitativa entre as duas formas de criação (2011, p. 69-70). Essa afirmação de Von Franz, decorre da questão de como Jung situa o mundo dos arquétipos, em si, ser tão misterioso e desconhecido. Segundo Von Franz, Jung atribui ao “arquétipo um aspecto psicóide, o que significa que há traços que apontam para o fato de ele não ser “só psíquico”, transcendem o campo que denominamos de psíquico” (Von Franz, 2011, p. 64). Ou seja, aquilo que polarizamos em dois aspectos na psique, um fenômeno vivo e um unificado, trazendo as duas facetas do arquétipo, um espiritual e um instintivo.

Ela relata que Jung, não encontrou um só arquétipo sem um instinto correspondente. Isso pode revelar uma conexão entre ambos, oculta. Se você vai na direção do extremo espiritual, tem imagens arquetípicas, experimenta o significado emocional dessas imagens e se torna mais rico por causa dessas representações internas; se você se movimenta na direção

do outro extremo, então você se movimenta no sentido do agir, de encenar uma atividade instintiva, de executar uma certa ação na realidade física (2011, p. 67).

E o que leva a pessoa a ficar mais num extremo do que no outro, é algo que pertence aos mistérios do processo de individuação. (2011, p. 67). Portanto, não devemos pensar que a criatividade seja exclusiva de uma ou outra pessoa, apenas devemos possibilitar a manifestação dessa expressão criativa! Em relação ao processo de criação, Jung enfatiza que “Apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística constitui o próprio ser da arte. O que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas” (CW XV, 2011, p. 54).

Escreveu, que a obra traz em si a sua própria forma; tudo aquilo que o artista gostaria de acrescentar, será recusado; e tudo aquilo que ele não gostaria de aceitar, lhe será imposto. Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona. Mesmo contra sua vontade tem de reconhecer que nisso tudo é sempre o seu “*Si-Mesmo*” que fala, que é a sua natureza mais íntima que se revela por si mesma anunciando aquilo que ele nunca teria coragem de falar. Ele apenas pode obedecer e seguir esse *impulso* aparentemente estranho; sente que sua obra é maior do que ele e exerce um domínio tal que ele nada lhe pode impor. Ele não se identifica com a realização criadora; ele tem consciência de estar submetido à sua obra, pelo menos de um lado, como uma segunda pessoa que tivesse entrado na esfera de um querer estranho (CW XV, 2011, p. 62).

Assim, podemos dizer que o processo de representações psíquicas, é fundamental para as funções básicas da personalidade. Sem ele, a autoconsciência, a fala, a escrita, a recordação, o sonho, a arte, a cultura – essencialmente o que chamamos de condição humana – seria impossível. A psicologia profunda se desenvolveu a partir do esforço para compreender o processo de representação e seu papel na formação da personalidade e em seu desenvolvimento.

Por esta exposição, Jung nos propõe observar do ponto de vista psicológico, não o artista como pessoa, mas seu processo criador, e isto torna-se bem claro quando a consciência do autor não mais se identifica com o processo criativo; mas o autor é aparentemente o próprio criador, completamente livre e sem coação. [...]. Assim sendo, a convicção do poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão de seu consciente; ele acredita estar nadando, mas na realidade está sendo levado por uma corrente invisível (CW XV, 2011, p. 62-63).

Assim, o artista estaria mergulhado em seu processo criativo, pois revela as possibilidades de o consciente não poder ser influenciado pelo inconsciente, mas dirigido por

ele. A análise prática dos artistas mostra sempre de novo quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente. O que seria esse anseio que se apodera de um artista e o faz criar em um êxtase. Jung comenta sobre isso:

A obra inédita da alma do artista é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência ou com aquela astúcia sutil da finalidade natural, sem se incomodar com o bem-estar pessoal do ser humano que é o veículo da criatividade. O anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento. Por conseguinte, fariamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isto: complexo autônomo. (CW XV, 2011, p. 63)

Tal processo, como parte separada da alma e retirada da hierarquia do consciente, leva a vida psíquica independente, de acordo com seu valor energético. Sua força aparece, ou como simples distúrbio de arbitrários processos do consciente, ou como instância superior que pode tomar a seu serviço o próprio “*Eu*” (CW XV, 2011, p. 64) quer dizer, que intuitivamente, o artista produz símbolos, ainda desconhecidos, de forma invisível. E, ainda que pode ter atitudes diferentes em relação às suas obras e em diferentes situações. Assim como, o artista se move por qualidades que são determinadas pelo espírito da época.

Para Jung, Arte é beleza e nisso ela se realiza, e se basta em si mesma. Ela não precisa ter sentido. Quando falamos da relação da psicologia com a obra de arte, já estamos fora da arte e nada mais nos resta senão especular e interpretar para que as coisas adquiram sentido. Precisamos reduzir a vida e a história, que se realizam por si mesmas, em imagens, sentido e conceitos, sabendo que, com isso, estamos nos afastando do mistério da vida. Enquanto estivermos presos ao próprio criativo, não vemos nem entendemos, e nem devemos entender, pois nada é mais nocivo e perigoso para a vivência imediata do que o conhecimento.

Para o conhecimento, porém:

Devemos deslocar-nos para fora do processo criativo e olhá-lo desse lado, pois só então ele se tornará imagem que exprime um sentido. E, assim, o que antes era mero fenômeno, transforma-se em algo que, juntamente com outros fenômenos, terá sentido, algo que representará determinado papel, servirá a certos propósitos e terá efeitos significativos. E, quando vemos tudo isso, temos a sensação de ter conhecido e esclarecido algo. Desta forma ficam garantidos os requisitos da ciência. (CW XV, 2011, p. 67)

Para Jung, este processo é denominado como *complexo autônomo*, a obra *in status nascendi*. Este conceito abrange quase todas as formações psíquicas que se desenvolvem em primeiro lugar bem inconscientemente da consciência, e só a partir do momento em que atingem o valor limiar da consciência, também irrompem na consciência. A associação que então se dá com a consciência não significa uma assimilação, mas uma percepção. Isto

significa que o “complexo autônomo é resguardado; não pode ser submetido ao controle consciente, nem a inibição e nem a uma reprodução arbitrária. É nisto precisamente que o complexo se manifesta como autônomo, aparecendo ou desaparecendo de acordo com a tendência que lhe é inerente. É independente do arbítrio da consciência (CW XV, 2011, p. 67). O complexo criativo compartilha esta peculiaridade com todos os outros complexos autônomos. E, é exatamente aqui que surge também uma analogia com “Fenômenos psíquicos patológicos; e precisamente estes últimos são caracterizados pela presença de complexos autônomos e, dentre eles, sobretudo os distúrbios mentais. A fúria divina do artista se relaciona, perigosamente e de modo real, com o estado patológico, sem, contudo, se identificar com ele” (CW XV, 2011, p.68).

A analogia está na existência de um complexo autônomo, e este, só é doentio quando possui uma manifestação frequente, produzindo sofrimento e doença. O complexo autônomo para Jung surge quando uma parte do inconsciente da psique é ativada; pela reanimação ela se desenvolve e se amplia mediante inclusão de associações afins. Naturalmente a energia necessária para este fim é retirada do consciente, a não ser que esse aconteça de identificar-se com o complexo.

Não sendo este o caso, surge o que Janet (2011) qualificou de

“*Abaissement du niveau mental*. A intensidade de atividades e interesses conscientes diminui gradativamente, surgindo ou uma apatia – condição bastante comum nos artistas – ou um desenvolvimento regressivo das funções conscientes, isto é, uma descida às suas condições infantis e arcaicas. *As parties inférieures des fonctions*, como disse Janet, se impõem. Também, muito presente na vida de muitos artistas”. (CW XV, 011, p. 68)

O complexo autônomo se desenvolve usando a energia retirada do comando consciente da personalidade. E, o complexo autônomo criativo, em que consiste para Jung? Enquanto a obra não nos permitir um conhecimento de suas bases, não podemos saber nada sobre isto. A obra nos oferece uma *imagem* elaborada no sentido mais amplo. Para Jung, enquanto conhecermos esta imagem como símbolo, podemos analisá-la. Portanto, cabe traduzi-la a imagem primordial do inconsciente coletivo para ser desenvolvida na obra do artista. E, aqui uma obra de arte simbólica, cujas imagens pertencem ao patrimônio universal, comum a humanidade, ou arquétipos, não sobre o inconsciente pessoal do artista. Porque, se trouxermos sobre o inconsciente pessoal do artista, estaremos falando sobre o *sintoma* e não da obra simbólica. Vale dizer, que a imagem primordial do inconsciente coletivo é arquetípica, e o arquétipo para Jung (2011), é uma figura – seja demônio, ser humano ou processo, que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa.

Portanto, em primeiro lugar uma figura mitológica. Elas são, de certo modo, o resultado formado por inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia.

Para Jung (2011), o momento em que aparece esta imagem primordial é carregada de intensidade emocional, e toda a humanidade ressoa em nós. A força motivadora deriva do simbólico, e é por ele caracterizada como *participation mystique*. Para ele, toda referência ao arquétipo ou imagem primordial atua em nós, pois: “Fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva e solta em nós todas as forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e sobreviver à mais longa noite” (CW XV, 2011, p. 71).

Este é o segredo da ação da arte, para Jung. O processo criativo consiste, portanto, numa ativação inconsciente do arquétipo e numa formalização na obra acabada. A formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, traz o espírito da época, contribuindo para a humanidade, para a educação, isto significa, que todas as tendências de arte, para ele, trazem o que a humanidade precisa naquele momento, suas atitudes ou tendências espirituais.

Jung afirmou que: “A arte representa um processo de auto-regulação espiritual na vida das épocas e das nações” (CW XV, 2011, p. 72). A psicologia é a ciência dos processos anímicos e pode relacionar-se com as mais diversas áreas e situações. O ser humano é dotado de uma alma e, esta é a sede de toda criação ou, processo criativo. Para tanto, comprova-se a permeabilidade de estudo entre os processos criativos, o impulso criador e a estrutura psicológica do ser humano que se propõe à esta criação. Sendo a obra de arte, o resultado de toda atividade anímica deste ser criador, que é o homem, ligados por uma estreita relação.

Isto significa um mergulho no inconsciente, deixando submergir à consciência a manifestação destes conteúdos, e que se tornam símbolos expressivos, da alma humana. Para Jung: “O princípio da psicologia é o de mostrar o material psíquico como algo decorrente de premissas causais. O princípio da crítica artística é o de considerar a psique apenas como um ente, quer se trate da obra ou do artista. Ambos os princípios são válidos apesar de sua relatividade” (CW XV, 2011, p. 76).

A crítica artística e o princípio da psicologia são possuem uma relação, porém, de perspectivas diferentes, mas válidos; o que a psicologia pode mostrar, parte da alma humana em seu impulso de criar, num processo de desconstrução e construção interna. Blake (2004) viu o “desejo ilimitado a partir de fontes infinitas como uma pré-condição essencial para o surgimento do impulso criativo” (Singer *apud* Blake, 2004, p.106). Assim, Hilma a partir de

seu desejo de busca interior, associado com todo seu talento criativo, espiritualidade e entrega pessoal, trouxe o impulso imagético em suas obras de modo misterioso e enigmático, formas ilimitadas de desenvolvimento e transformação.

3.3. Arte Visionária e a Psicologia Analítica

3.3.1. Arte visionária no campo das Artes

A Arte e a espiritualidade podem ser consideradas como símbolos, e deste modo podem se manifestar nas mais diversas formas de representações. Temos como exemplo: imagens, ícones e rituais, os quais podem ser observados em vasos, máscaras e paredes de cavernas. Ocorrem desde os primórdios da humanidade e as “condições que essas expressões estão condicionadas podem ser derivadas de estados ordinários de consciência, os quais trazem como consequências visões, alucinações e imagens oníricas e são denominadas como Arte Visionária” não sendo muito relacionadas na história da arte. Um movimento que mais se aproxima desse tipo de arte pode ser o “Surrealismo”, movimento que prezava a liberdade (2008, p.22).

André Breton (2004) foi o teórico de movimento citado por Rômulo Nery Silvério Machado, em seu artigo de 2008 *‘Arte Visionária e surrealismo: estabelecendo relações comparativas’*, cita que, “a liberdade era, primeiro, libertar-se das travas da razão, por isso os sonhos, a loucura e o que poderia ser chamado de místico, interessava aos surrealistas, tudo que de alguma forma sofria alguma repressão psicológica e conseqüentemente social, deveria emergir da obscuridade dos pensamentos ser expressado”. Os surrealistas apostavam: “Na crença, na realidade superior de certas formas de associação negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento” (Machado *apud* Breton, 2008, p. 23).

André Breton (2004), iniciou oficialmente, com a publicação do Manifesto do Surrealismo de 1924, em que exaltava essa busca por liberdade. Foi um movimento heterogêneo, composto por pintores, escultores, poetas e fotógrafos. Esta arte também foi ilustrada no Manifesto ‘Of Visionary Art’ pelo inglês William Blake (2008), poeta e artista que privilegiava temas místicos.

Para Mikosz (2014), que pesquisou sobre o tema da arte visionária, citou as gravuras de Blake e os temas místicos com seus elementos a saber, os temas místicos ilustrados nas gravuras de Blake possuem vários elementos tradicionais da Arte Visionária, como exemplo as serpentes, vórtices, escadas e seres míticos diversos. Enquanto grande parte dos artistas

estava interessada, nesse momento, no registro de fenômenos externos, Blake fez parte de uma espécie de subcultura que retornou à atenção às visões imaginativas (2014, p.123-124)

Sendo as expressões dos surrealistas, as que se aproximam dos mistérios do inconsciente, não definindo, portanto, um estilo próprio para essa arte. “A escrita e arte surrealista não se definem nem por um estilo, nem por uma feitura”. “Repleto de mistérios com uma introspecção interna grandiosa, o surrealismo se propunha a “levantar-se contra a dissolução do espírito e devolver à consciência individual uma função participativa”. (Machado *apud* Chénieux-Gendron, 2008, p. 23). O interesse, então se revela pelo inconsciente. E, aqui percebemos como podemos realizar conexões com a arte visionária. Segundo Breton: “A verdade é que as alucinações, as ilusões, etc., constituem uma fonte considerável de prazer” (2004, p. 18).

Sobre a visão da arte visionária e sua relação com a pintura moderna, tem-se que a pintura visionária busca perfeição e delicadeza no acabamento. A razão disso é não dar ênfase à expressão gestual, como marcas de pinceladas, pontilhismos, materiais utilizados, tão valorizadas no impressionismo, expressionismo, entre outros, pois se procura justamente o contrário. Se no passado um quadro podia ser visto como uma janela para o mundo, mais tarde, nos movimentos modernos, deixou de ser essa janela para se tornar um objeto de arte autossuficiente; para os visionários, sua obra é como uma janela para o mundo interior ou para “outros mundos”. Valorizar as pinceladas, os materiais utilizados, por exemplo, seria como admirar os riscos nos vidros ou a própria janela: “O objetivo é tornar o meio pictórico o mais invisível possível, para que a própria imagem seja apresentada imediatamente ao espectador” (Mikoz *apud* Caruana, 2001, 55)

Mas ainda que haja uma investigação interior, os visionários não percebem suas experiências enquanto alucinações ou ilusões, e tampouco enquanto uma busca por prazer. Para os surrealistas, o interior não é algo espiritual, nem algo separado do exterior, mas sim a própria vida que jaz em desencanto e precisa ser encantada novamente. A arte surrealista tende a um objetivo, “a criação de um mundo em que o homem encontre o maravilhoso, um reino do espírito onde ele se liberte de toda gravidade e inibição, de todo complexo, atingindo uma liberdade inigualável, incondicionada” (Machado *apud* De Micheli, 2008, p. 95). Citamos a arte surrealista (Ilustração 11) como ponte para reconhecermos a arte visionária, a qual não deve ser considerada um movimento histórico, mas um fenômeno que perpassa toda a história da arte, pois sempre houve e existirão artistas visionários.

A Arte Visionária é tão antiga quanto os primeiros registros feitos nas paredes das cavernas pelos xamãs ou as misteriosas espirais esculpidas nas rochas megalíticas. Nossa arte

está presente entre os egípcios, mesopotâmicos, minoicos e os antigos gregos. Na América Central, se desenvolveu entre os Astecas, Maias e Olmecas. No Oriente ela atingiu um alto grau de refinamento na arte Hindu e Budista (2013, p. 7). Como exemplo de artista surrealista, e já mencionado em nossa pesquisa por Jung, citamos Salvador Dali, e, exemplificamos as três idades do Homem, feitas por ele - *Infância, adolescência e velhice*, realizadas em seu quadro de 1940 (Ilustração 12). Segundo Mikosz (2014), a Arte Visionária tem como objetivo “transcender o mundo físico, retratar visões que muitas vezes incluem temas espirituais e místicos ou, pelo menos, alicerçadas em tais experiências” (Machado, 2008, p.95). Podemos trazer muitas experiências visionárias, em que as experiências são reveladas por sonhos, estados de transe, surtos psicóticos, doenças variadas, experiências de quase morte, fantasias, imaginação ou revelações; no caso da artista de nossa pesquisa, Hilma Af Klint, as experiências mediúnicas.

Partindo de uma perspectiva de estudos na área da psicologia, Mikosz diz que: “essas visões, nos estágios iniciais, podem se apresentar como formas geométricas diversas, coloridas e luminosas. Em estágios mais avançados, essas visões podem dar lugar a cenas de maior complexidade (2014, p. 18). E, leva em consideração que muitas sensações diferentes, não apenas os visuais, estão presentes nos estados alterados de consciência. Por exemplo, uma dificuldade em respirar, somada a visões distorcidas, sensação de flutuar, sons, pode parecer para o indivíduo uma experiência de submersão na água, e nem sempre serão representadas em desenhos e pinturas essas vivências (2014, p. 55).

É da representação inspirada pelo contato direto com estados não ordinários de consciência que brota a Arte Visionária, um tipo de arte com raízes longínquas na história, mas que se faz fortemente presente em diversos países pelo mundo, ganhando maior visibilidade graças a “O Primeiro Manifesto da Arte Visionária”, de Laurence Caruana, publicado originalmente em 2001 (Machado, 2008). O livro de Laurence Caruana *Manifesto of Visionary Art* (2001) foi um marco na Arte Visionária e foi o primeiro livro a realmente se debruçar na busca de uma definição e compreensão do que é a Arte Visionária (2014, p.55).

Sendo desta maneira, a artista Hilma AF Klint uma precursora também no movimento da arte visionária, por antever questões relacionadas ao aspecto do ser humano em sua obra pictórica, mas também possuímos alguns artistas que podem ser considerados referências, principalmente depois da Segunda grande Guerra Mundial, o que em nossa pesquisa não entraremos nessa questão, visto que, o que nos interessa, encontra-se nas revelações da obra pictórica de Hilma Af Klint. Assim, como se torna complexo descrever sobre os estados alterados de consciência e, como estes são relacionados com a Psicologia Complexa de Jung.

3.3.2. Arte visionária para C. G. Jung

Jung alcançou um “ponto de virada que transformaria sua vida e seu trabalho: por meio disso, Jung *se tornou* Jung, e a psicologia analítica emergiu como uma psicologia geral e uma escola de psicoterapia. Essa transformação ocorreu por meio da exploração da imaginação visionária, mapeada nos *Livros Negros* entre 1913 e 1932. Esses não são diários pessoais, mas os registros de auto experimentação singular que Jung chamou seu “confronto com sua alma” e seu “confronto com o inconsciente”” (2020, p12, [v.1]), como já citamos anteriormente, na introdução de nossa pesquisa. “As explorações continuadas de Jung da imaginação visionária nos *Livros Negros* de 1916 mapeiam a evolução de seu entendimento e demonstram como ele buscou desenvolver e estender suas percepções adquiridas e incorporá-las à vida. Ao mesmo tempo, permitem que suas pinturas feitas a partir de 1916 sejam entendidas no contexto da evolução da iconografia de sua cosmologia pessoal”. (2020, p12, [v.1]).

Com relação às obras de pintores surrealistas, Jung citou que a arte é um meio privilegiado de expressão de aspectos psicológicos e sociais abrangentes, e tem o potencial de transformar “os temas mais fortes de sua época em formas visíveis, [a arte] capta a destruição das formas e a ‘quebra das tábuas da lei’” (2011, p.112). A arte possui uma íntima relação com as condições psicológicas e sociais da sociedade na qual foi produzida. Estudar a Arte Visionária seria também estudar aspectos do espírito da época (*Zeitgeist*). A arte para Jung é capaz de revelar unilateralidades de uma cultura ou potenciais de transformação da mesma, através da compensação via inconsciente (2011, p.112).

Jung trouxe seus sonhos de forma expressiva no livro vermelho *Liber Novus* (2009), assim como alguns trabalhos seus em guache, aquarela e pastel foram trazidos por neto Hoerni Ulrich, em seu último livro “A Arte criativa de Jung” (2019). Jung sugeria a seus pacientes o uso de técnicas expressivas, realizou uma análise distinta das obras de arte que se popularizaram como as de Picasso, Joyce ou mesmo as mais antigas como as de Goethe e Nietzsche; conversou com historiadores de arte, como Johannes Itten (1952) e outros artistas da época, como August Giacometti, apresentado pelo psiquiatra Franz Riklin (1914) e, Sophie Taeuber-Arp (1919) que junto com Itten deram o curso introdutório na Bauhaus, escola conceituada de artes, arquitetura e design. As pinturas de Jung, que se encontram no *Liber Novus*, possuem ecos da arte simbolista e das iluminuras de William Blake (2010, p.203). Das pinturas de Jung é surpreendente que elas “deem um salto tão abrupto das paisagens de 1902-1903 ao abstrato e semi-figurativo de 1915 em diante” (2010, p. 203).

Não se considerou um artista, mas veio a entender sua arte como uma revelação do *Si-Mesmo*, do próprio inconsciente. Utilizou sua arte para aclarar seu próprio caminho (2010, p.

203) em momentos que muitas ideias o sobressaltaram, o que expressou o valor terapêutico atribuído por Jung a esses métodos. Shamdasani (2010) junto a uma teoria que põe em relevo o histórico-cultural, acreditou que a obra de arte visionária teria uma função antecipatória, expressando novas direções possíveis à consciência de uma época. De acordo com Maia (2010) as manifestações artísticas possuem uma função prospectiva, captando antecedências às futuras transformações do consciente coletivo e traçando, assim, a linha de um desenvolvimento futuro, bem como uma capacidade de traduzir movimentos predominantes de uma época (2014, p. 56).

Jung observou a relação estrita entre experiências visionárias e o sonho ao considerar que: “Elas nada evocam do que lembra a vida cotidiana, mas tornam vivos os sonhos, as angústias noturnas, os pressentimentos inquietantes que despertam nos recantos obscuros da alma” (2014, 56). E, quanto ao modo psicológico e ao modo visionário, como podemos relacioná-los? Segundo Jung, qualquer que seja, em cada caso, sua criação artística, o conteúdo do modo de criar provém sempre do domínio da experiência humana, do primeiro plano de suas vivências anímicas mais fortes. Isto significa, que a questão da criação produz um movimento na vivência experimentada, como falou sobre essa questão:

Se chamo tal criação artística de “psicológica” é pelo fato de ela se mover sempre nos limites do que é psicologicamente compreensível e assimilável. Da vivência à sua formulação artística, todo o essencial se desenvolve no domínio da psicologia imediata. O próprio tema psíquico da vivência nada tem em si de estranho; pelo contrário, é sobejamente conhecido. Trata-se da paixão e de suas vicissitudes, da natureza eterna, seus horrores e belezas. (CW XV, 2011, p. 78)

Ao modo visionário, diz Jung:

Tudo se inverte: o tema ou a vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é desconhecido. Sua essência estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos. Esse tema constitui uma vivência originária que ameaça a natureza, ferindo-a em sua fragilidade e incapacidade de compreensão. O valor e o choque emotivo são acionados pela terribilidade da vivência, a qual emerge do fundo das idades, de modo frio e estranho ou sublime e significativo. (CW XV, 2011, p. 78)

Isto significa que pode emergir como demoníaco, ou como algo majestoso, sublime ou belo. E, que exigem mais do que o cotidiano pode prover, exige romper os limites humanos. Aqui entra a arte visionária, em que o transcendente alcança e surge na criação artística, a alma pulsa e explode de expressão máxima de prazer ou desprazer, e permite o vir a ser, aquilo que ainda não se formou. Como nos mostra sabiamente o professor Jung, que “A forma visionária, rasga de alto a baixo, a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou.

Trata-se de outros mundos? Ou das fontes originárias da alma humana? Ou ainda do futuro das gerações vindouras? Não podemos responder a essas questões nem pela afirmativa, nem pela negativa” (CW XV, 2011, p. 79).

Quando nos defrontamos com o tema da obra de arte psicológica nunca sentiremos a necessidade de inquirir em que consiste e o que significa. Mas no tocante às experiências visionárias, essas questões se impõem por si mesmas. Elas nada evocam do que se lembra a vida cotidiana, mas tornam vivos os sonhos, as angústias noturnas, os pressentimentos inquietantes que despertam nos recantos obscuros da alma (CW XV, 2011, p. 80).

A obra da artista que pesquisamos é rica em temas visionários. Os temas visionários para Jung são cercados por esta obscuridade profunda e, que podem configurar experiências pessoais, mas em nossa pesquisa iremos tratar das imagens, dos símbolos representativos na série as *Dez maiores* – “*The Ten*”. Podemos considerar Hilma Af Klint uma artista visionária, pois participou de vivências de algo que ainda não se formou, com potencialidade inconsciente, como observamos nos materiais de sonhos, e como Jung pesquisou nas expressões de seus pacientes, o que demonstrou uma riqueza de material para suas pesquisas científicas.

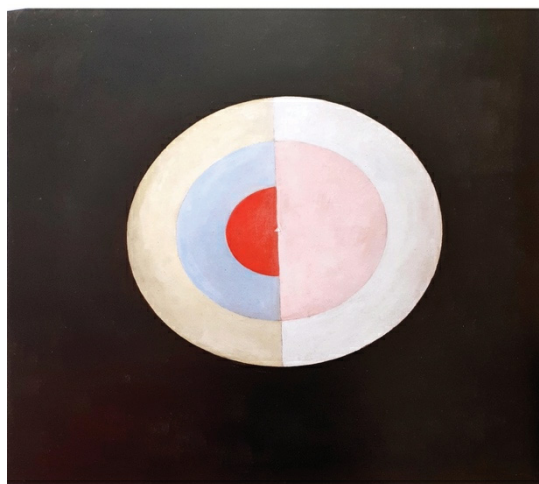


Ilustração 13 - Hilma Af Klint - *The Swan, Group. IX. Nos 16 e 17 – 1915* – (Bashokoff, 2019 p.150) - Oil on Canvas 154,5 x 151 cm

Para o professor Jung, os materiais dos psicóticos são ricos e de um alcance significativo que apenas poderemos encontrar nas produções dos gênios. Somos naturalmente

tentados a considerar esse fenômeno sob o ponto de vista da patologia e a interpretar as imagens singulares das experiências visionárias como substitutivos e tentativas de camuflagem. Supõe-se, neste caso, que “uma experiência íntima precedeu o que eu chamo de ‘visão originária’, experiência caracterizada por uma ‘incompatibilidade’” (CW XV, 2011, p. 81). Essa tentativa de uma descoberta do processo criativo, constitui uma tentativa de explicar “cientificamente” a origem dos materiais visionários, assim como a expressão criada por Hilma Af Klint.

Porque se a obra visionária for reduzida a uma experiência pessoal transforma-se em algo inadequado, um mero “*substitutivo*”. Com isso, o conteúdo visionário perde seu “*caráter originário*”, a visão originária é reduzida a um simples sintoma e o caos degenera a ponto de não ser mais do que uma perturbação psíquica (CW XV, 2011, p. 82). A obra de arte não é a única que provém da esfera noturna; os visionários e profetas dela se aproximam, como disse Santo Agostinho: “E subíamos ainda, cogitando interiormente, conversando e admirando as tuas obras; e entramos em nossas mentes e as transcendemos, atingindo a região da fecundidade que não falha, onde alimentas eternamente Israel com o alimento da verdade e onde a vida é sabedoria” (CW XV, 2011 p. 82).

É também nessa esfera que incorrem os grandes malfeitores e os grandes destruidores que obscurecem a face de uma época e também os dementes que se aproximam demasiadamente do fogo. “Quem de vós poderia habitar junto a um fogo devorador? Quem de vós, junto ao ardor eterno? Diz-se com toda razão: “Deus começa por tornar louco a quem quer perder” (CW XV, 2011 p. 83). Isto representa que não são desconhecidas, que possuem manifestações anteriores, arquetípicas, universais, primordiais. Não há culturas que não possuam sistemas iniciáticos, secretos, ocultos. A obra de Rudolf Steiner (27/01/1861 – 30/03/1925), editor das obras científicas de Wolfgang Von Goethe na Deutsche Nationalliteratur (Biblioteca Nacional Alemã), no final do século XIX, onde realizou uma releitura de suas obras, nos revelando o “*método de Goethe*”, o qual foi ampliado por ele.

Já a psicologia, contribui para elucidar a essência dessa manifestação múltipla, principalmente através da terminologia e de materiais comparativos. O que aparece na visão, com efeito, é uma imagem do inconsciente coletivo, a saber, da estrutura inata e peculiar dessa psique que constitui a matriz e a condição prévia da consciência. De acordo com a lei filogenética, a estrutura psíquica, da mesma forma que a anatômica, deve conter degraus percorridos pela linhagem ancestral. No que concerne ao inconsciente, isto de fato se verifica. Durante o eclipse da consciência, nos sonhos ou nas doenças mentais vem à superfície conteúdos que apresentam todas as características da condição anímica primitiva, não só pela

forma, como pelo sentido (CW XV, 2011, p. 85). Como a psicologia analítica traz o segredo do mistério criador diz Jung:

"O segredo do mistério criador, assim como do livre-arbítrio, é um problema transcendente e não compete à psicologia respondê-lo. Ela pode apenas descrevê-lo. Todo ser criador é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais, ou seja: "Por um lado, ele é uma personalidade humana, e por outro, um processo criador, impessoal" (CW XV, 2011, p. 86). Enquanto homem, pode ser saudável ou doentio; sua psicologia pessoal pode e deve ser explicada de um modo pessoal. Mas enquanto artista, ele não poderá ser compreendido a não ser a partir de seu ato criador. A psicologia específica do artista constitui um assunto coletivo e não pessoal. Isto, porque a arte, nele, é inata como um instinto que dele se apodera, fazendo-o seu instrumento. Em última instância, o que nele quer não é ele mesmo enquanto homem pessoal, mas a obra de arte. Enquanto pessoa tem seus humores, caprichos e metas egoístas; mas enquanto artista ele é, no mais alto sentido, "*homem*", e "*homem coletivo*", portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade (CW XV, 2011, p. 90).

Carus (2011) afirma que:

Aquele a quem chamamos de gênio se caracteriza por sua maneira especial de manifestar-se; um tal espírito, superiormente dotado, é marcado pelo fato de que, por plenas que sejam sua liberdade e a clareza de sua vida, é determinado e conduzido em tudo pelo inconsciente, esse deus misterioso que o habita; assim, visões dele brotam, sem que ele saiba de onde vieram; é impelido a agir e criar, sem saber para que fim; dominado por um impulso que o leva ao devir e ao desenvolvimento, ele mesmo não sabe por quê. (Jung *apud* Carus, CW XV, 2011, p.90)

Então, o artista é possuidor de duas forças internas dentro de si, uma cheia de conflitos, como um ser humano comum e uma força, que podemos dizer, dotada de um impulso criador, que jorra em formas expressivas, suas paixões criadoras. E, em muitos casos, verificamos, finais trágicos, na vida de alguns artistas, justamente, por esta catarse de emoções conflituosas, prazerosa, sofridos, mas ao mesmo tempo, belas, misteriosas, reveladoras, que nos tocam, a alma, como se nos possuísse plenamente.

Jung (2011) diz:

São raros os homens criadores que não pagam caro a centelha divina de sua capacidade genial". É como se cada ser humano nascesse com um capital limitado de energia vital. A dominante do artista, isto é, seu impulso criador, arrebatará a maior parte desta energia, se verdadeiramente for um artista; e para o restante sobrá muito pouco, o que não permite que outro valor possa desenvolver-se. O lado humano é tantas vezes de tal modo sagrado em benefício do lado criador, que ao primeiro não cabe senão vegetar num nível primitivo e insuficiente. Tal fenômeno se exprime frequentemente como puerilidade e negligência, ou como ingênuo e intransigente, ou como vaidade e outras fraquezas. Estas, inferioridades, são significativas, pois devido a elas poderá ser

caminhada para o eu uma quantidade suficiente de energia vital. (CW XV, 2011, p. 90-91)

A psicologia da criação artística é uma psicologia especificamente feminina, pois a obra criadora, jorra das profundezas do inconsciente, que são justamente o domínio das mães. Se os dons criadores prevalecem, prevalece o inconsciente como força plasmadora da vida e destino, diante da vontade consciente. Isto significa, que é o anímico que faz o artista, e sua obra, o símbolo de algo já conhecido, atuante, vivo, na alma de um povo, de uma época, do espírito desta época, que dá sentido ao que foi criado e, resulta na obra de arte, por este impulso criador (CW 2011, p. 91).

O segredo da criação artística e de sua atuação consiste nessa possibilidade de reimmergir na condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com suas vivências; não se trata das alegrias e dores do indivíduo, mas da vida de toda a humanidade. Por isso, a obra-prima é ao mesmo tempo objetiva e impessoal, tocando nosso ser mais profundo (CW XV, 2011, p. 930).

A obra de arte visionária, deste modo pode ser considerada essencialmente simbólica pois tem “efeito libertador, (...) exprime o pleno direito à existência de todas as partes da psique” (CW 2013, § 912), e assim, possui a função no dinamismo da psique.

3.4 A Função do Símbolo para a Psicologia Analítica

O símbolo, conforme ensina Jung no volume VI, *Obras Completas*, não é uma alegoria nem um *semeion* (sinal) mas a imagem de um conteúdo em sua maior parte transcendental ao consciente. É necessário descobrir que tais conteúdos são reais, são agentes com os quais um entendimento não só é possível, mas necessário. Com esse descobrimento compreender-se então do que trata o dogma, o que ele fórmula e qual a razão de sua origem (1991, pp. 67-114).

Jung entende que o símbolo depende de uma atitude favorável da consciência para se manifestar. A emergência de um símbolo por um lado depende do consentimento da consciência; e, por outro, o inconsciente, pelo mecanismo da auto regulação, mobiliza a consciência em direção a algo que lhe falta (algo desconhecido), promovendo uma aproximação entre as duas esferas (consciente e inconsciente), que foi chamada por Jung de função transcendente. Dessa função resulta o símbolo, produto da cooperação entre consciente e inconsciente. Uma vez formulado o símbolo, com a vivência numinosa que ele produz, o ego “deseja e precisa” capturar a mensagem contida nele (1991, p.67).

Romanyshyn afirma que, “onde há um símbolo, há uma necessidade de interpretação”, mais do que isso, há uma necessidade e uma possibilidade de conhecimento e entendimento de algo. (Penna *apud* Romanyshyn, 2007, p.87) Para Jung, os símbolos são criados pela psique com base no arquétipo inconsciente bem como sua imagem aparente provém de ideias que o consciente adquiriu na experiência individual e, portanto, sofrem influência da consciência coletiva também. No processamento dos símbolos é, portanto, indispensável que sejam considerados os aspectos arquetípicos e atuais de um dado símbolo/fenômeno psíquico (2009, p. 67).

Portanto, um símbolo, no entendimento J. Jacobi, em *La Psicología de Carl G. Jung*, jamais pode expressar-se racionalmente em sua forma completa. Procede daquela parte intermediária da realidade sutil, que só pode ser expressado na forma adequada por meio do símbolo. A alegoria é signo de algo, expressão sinônima de um conteúdo conhecido; o símbolo, compreende sempre algo que não é expressado pela linguagem, pela razão (1963, p. 148). Em alemão, símbolo é representando pelo termo *Sinnbild*, e essa palavra composta expressa perfeitamente que seu conteúdo pertence e procede de *ambas* as esferas, posto que Sinn (sentido) pertence a consciência, a esfera racional e, Bild (imagem) corresponde ao inconsciente, a esfera irracional. O símbolo pode informar sobre os processos correspondentes a totalidade e sobre os fenômenos psíquicos mais contrários e complexos, assim como também influenciar sobre eles (1963, p. 149).

Segundo Jung: “Se algo é um símbolo ou não, depende antes da atitude da consciência do sujeito que a considera”; *por* assim dizer que o sujeito possui o dom e está na situação interior de que o objeto, por exemplo, uma árvore, não é visto meramente sua imagem concreta como tal, senão como símbolo de uma vida humana, como imagem significativa de algo conhecido. Por isso é possível que o mesmo feito e objeto, para um indivíduo seja um símbolo e, para outro um signo ou sinal (1963, p. 149).

A imagem com sentido não é uma alegoria nem um signo, mas é a imagem que contém em sua maior parte transcendente à consciência. Os símbolos podem também degenerar em signos e converter-se em *símbolos mortos* quando o sentido oculto em um símbolo é totalmente evidenciado e deixa de estar carregado de significação e podemos captá-lo racionalmente em sua integridade. Um símbolo autêntico jamais pode ser interpretado integralmente. Sua parte racional pode inferi-la na consciência e sua parte irracional representá-la (1963, p. 149).

Por isso um símbolo expressa também sempre a totalidade da psique, sua parte consciente e o inconsciente, assim como todas suas funções. (Jacobi. 1963, p. 150). O

professor Jung solicitava sempre a seus pacientes que fixassem em suas imagens não só o verbal e por escrito, mas que manifestassem e reproduzissem em forma original, o conteúdo da imagem, como também suas cores e distribuição, adquirindo uma significação particular individual (1963, p. 149).

Poderíamos discorrer uma infinidade de colocações a respeito do símbolo na psicologia Analítica, pois o eixo do pensamento de Jung está na base dos símbolos e dos opostos. Mas, como disse Franz Marc: “A arte do futuro dará expressão formal às nossas convicções científicas” (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 257).

A história do simbolismo contada no livro *O homem e seus símbolos* de autoria de Jung mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casa, barcos ou carros) e até mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo) de fato todo o cosmos é um símbolo em potencial (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 232).

Sendo assim, podemos dizer que o ser humano tem a capacidade de produzir, de expressar e transformar inconscientemente esses símbolos criados, seja em manifestações religiosas, cotidianas ou artísticas. Dr. Jung em *O Homem e seus Símbolos*, nos mostra sobre a história interligada da religião e da arte, que remonta aos tempos pré-históricos “sendo o registro deixado por nossos antepassados, dos símbolos que tiveram significação para eles” (2008, p.232).

E, hoje ainda, a religião e a arte mostram conexões simbólicas. Porém, podemos dizer, que alguns símbolos, podem ser tratados de forma universal. Estes, sempre de forma misteriosa ou sagradas para o homem, bem como forma pessoal, ou seja, como expressão simbólica psicológica para cada indivíduo. Para Jung “alguns símbolos tiveram uma significação psicológica que se manteve constante, desde as mais primitivas expressões da consciência até as mais sofisticadas formas de arte do século XX” (Jung *apud* Jaffé, 2008, p.233).

A importância do símbolo mostra o quanto é vital para o homem integrar em sua vida o conteúdo psíquico deste. Se pensarmos na conexão do homem com a natureza como um todo, perceberemos que em tudo podemos reconhecer símbolos, sendo que possuem uma relação com o Homem e como Jung (2008) assinalou:

A mente humana tem sua história própria e a psique retém muitos traços dos estágios anteriores da sua evolução. Os conteúdos do inconsciente exercem sobre a psique uma influência formativa, e desta forma, que os símbolos possuem a maneira de se expressar, configurando e possibilitando significações pessoais e coletivas. Mas, o

analista, ao fim de um longo período de observação, consegue constatar uma série de imagens oníricas com estrutura significativa”. (Jung *apud* Henderson, 2008, p.138)

E a história do homem está sendo redescoberta de maneira significativa por meio dos mitos e das imagens que lhe sobreviveram. À medida que os arqueólogos pesquisam mais profundamente o passado, vamos atribuindo menor valor aos acontecimentos históricos do que às estátuas, desenhos, templos e línguas que nos contam velhas crenças. Outros símbolos são revelados pelos filósofos e historiadores religiosos, que traduzem essas crenças em conceitos inteligíveis (Jung *apud* Henderson, 2008, p. 106).

Os símbolos que permanecem nos mitos ou ritos ou em algumas sociedades tribais possuem as mesmas características vistas por muitos religiosos ou historiadores, percebidas no mundo contemporâneo em muitas formas de expressão sem perder seu significado e importância. Podemos afirmar mediante muitos estudos que a Psicologia Analítica é a escola com maior contribuição para o simbólico. Ajudou a eliminar a distinção arbitrária entre o homem primitivo, para quem os símbolos são parte natural do cotidiano, e o homem moderno que, aparentemente, não lhes encontra nenhum sentido ou aplicação (2008, p. 106).

As aplicações da linguagem simbólica podem trazer inúmeras relações e alguns símbolos podem ser trazidos relacionando-se com aspectos por exemplo, da infância e a transição para a adolescência, outros com a maturidade, e outros ainda com a experiência da velhice, quando o homem está se preparando para a sua morte inevitável. Jung descreveu como os sonhos de uma menina de oito anos continham símbolos habitualmente associados à velhice. Seus sonhos apresentavam aspectos de iniciação à vida nas mesmas formas arquetípicas que expressam iniciação à morte. Esta progressão de ideias simbólicas, no entanto, pode ocorrer na mente inconsciente do homem moderno da mesma maneira que nos rituais das sociedades do passado (Jung *apud* Henderson, 2008, p.111).

3.4.1 Símbolo, Psicologia Analítica e arte abstrata

Jean Bazaine (1904 -2001), em suas “*Notas sobre a pintura contemporânea*” apresenta o seguinte comentário: “Ninguém pinta como quer. Tudo o que um pintor pode fazer é querer, com todas as suas forças, a pintura de que a sua época é capaz” (Jung *apud* Jaffé, 2008, p 260). Ela cita também, o artista Franz Marc, morto na primeira Guerra Mundial: “Os grandes artistas não buscam suas formas nas brumas do passado, mas sondam tão profundamente quanto podem o centro da gravidade recôndito e autêntico de sua época” (Jung *apud* Jaffé, 2008, p 262).

Já em 1911, Wassily Kandinsky (Ilustração 15) (1866 -1944), contemporâneo de Hilma Af Klint, escreveu o seu famoso ensaio “*O propósito do espiritual em arte*” fazendo as considerações, que em cada época se recebe a sua própria dose de liberdade artística, e nem mesmo o mais criador dos gênios consegue transpor as barreiras dessa liberdade. O fascínio resulta de uma emoção do inconsciente. O efeito que a obra moderna produz não pode ser explicado exclusivamente por sua forma visível e aparente. Ela não acolhe o expectador de maneira cordial, e o cosmos criado pelo artista não lhe faz concessões. (Jung *apud* Jaffé, 2008, p 262)

Em seu ensaio “O propósito da forma”, escreveu:

A arte de hoje encarna o espiritual amadurecido até o ponto de revelação. As formas dessa incorporação podem ser ordenadas em dois polos: 1. A grande abstração; 2. Um grande realismo. Estes dois polos abrem dois caminhos, que levam a um único alvo final. Estes dois elementos sempre estiveram presentes na arte: o primeiro expressava-se no segundo. (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 336)

E, na sequência, outros artistas também se manifestavam, como é o caso o do pintor russo Kazimir Malevich em 1913, o qual pintou um quadro que apenas consistia em um quadrado negro sobre um fundo branco (Ilustração 13), com a intenção de liberar a arte do mundo de objetos. Ele escreveu a respeito: “Na minha luta desesperada para liberar a arte do lastro deste mundo de objetos, refugiei-me na forma do quadrado” (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 337).

Um ano mais tarde, o artista plástico francês Marcel Duchamp, colocou um objeto escolhido ao acaso (um porta-garrafas) (Ilustração 17) sobre um pedestal e o expôs. Jean Bazaine falou que este porta-garrafas, arrancado ao seu destino útil, posto de lado, foi investido de dignidade solitária do destroço abandonado. Servindo a nada, disponível, pronto para tudo, vive. Vive à margem da existência a sua própria vida inquietante e absurda – o inquietante objeto, o primeiro passo para a arte (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 340).

Para Jaffé (2008) tanto o quadro do quadrado de Malevich (1879 – 1935), quanto o porta-garrafas de Duchamp (1887 – 1968) (Ilustração 16), foram gestos simbólicos que nada tinham a ver com a arte, no sentido restrito da palavra. No entanto, marcam dois extremos (“*grande abstração*” e “*grande realismo*”) entre os quais a arte imaginativa das décadas que se sucederam, pode ser situada e compreendida. Conseguimos perceber do ponto de vista psicológico, segundo Jaffé, esses dois gestos: um em direção ao objeto puro (matéria) e outro em direção à abstração pura (espírito) indicando uma cisão psicológica coletiva que criou sua expressão simbólica nos anos que antecederam a catástrofe da Primeira Grande Guerra.

Esta divisão se manifestara, inicialmente na Renascença, na relação de conflito entre o conhecimento e a fé. Momento de distanciamento do homem com seus instintos, possibilitando se estabelecer uma barreira entre a natureza e a mente, entre o inconsciente e o consciente. Esses contrários caracterizam a situação psíquica que se está buscando na arte moderna. A criação através de todas estas inspirações artísticas, durante todo o período que sucedeu a arte de Duchamp, possibilitaram a significação simbólica e trouxe ao espírito humano novas revoluções, tanto no nível artístico, como psicológico e religioso.

Kandinsky escreveu: “Tudo que está morto palpita. Não apenas o que pertence à poesia, às estrelas, à lua, aos bosques e as flores, mas também um simples botão branco de calça a cintilas na lama da rua. Tudo possui uma alma secreta, que se cala mais do que fala” (Jung *apud* Kandinsky, In Jaffé, 2008, p. 254).

Os artistas, como os alquimistas, provavelmente não se deram conta do fato psicológico de que estavam projetando parte de sua psique sobre a matéria ou sobre objetos inanimados. Daí a “*misteriosa animação*” que se apossa dessas coisas e o grande valor que se atribui até mesmo ao lixo. Os artistas projetavam suas próprias trevas, sua sombra terrestre, um conteúdo psíquico que tanto eles quanto sua época haviam perdido e abandonado (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 254).

Aniela Jaffé comenta que foi uma afirmação profética da parte desse artista, pois a influência que exerceram sobre os artistas, nos primeiros anos de Freud e a descoberta (ou redescoberta do inconsciente), foram muito intensas, assim como a relação da arte moderna e os resultados obtidos nas pesquisas da física nuclear, tornando a matéria misteriosa (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 257).

Isso traduz nosso pensamento a respeito da arte e sua relação com a psicologia, mostrando um outro universo no domínio da psique, as margens do mundo da consciência, trazendo talvez leis desconhecidas. O contínuo tempo-espaco da física e o inconsciente, muitas vezes discutido por Jung e Wolfgang Pauli (1900 – 1958), podem ser considerados por assim dizer, como o aspecto exterior e interior de uma única realidade que se esconde por trás das aparências. Os grandes artistas deste século procuraram dar forma visível à vida que existe por detrás das coisas, e por isso, suas obras são a expressão simbólica de um mundo que se encontra por detrás da consciência, assinalam, assim, a realidade “única”, a vida “única” que parece ser um segundo plano comum aos dois domínios das aparências, o da física e o da psicologia (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 257). Para Franz Marc (1880 – 1916), o objetivo da arte era “revelar a vida sobrenatural que existe por detrás de tudo, quebrar o espelho da vida para

que se possa contemplar o verdadeiro rosto do Ser". Paul Klee complementa o pensamento de Franz Marc:

O artista não atribui às formas naturais do universo aparente a mesma significação convincente dos realistas que o criticam. Ele não se sente intimamente ligado a esta realidade porque não consegue ver nos produtos formais da natureza a essência do processo criador. Está mais interessado nas forças formativas do que nas formas que estas forças produzem. (Jung *apud* Aniela Jaffé, 2008, p. 257)

Muitos artistas tentaram mostrar uma outra realidade ou o "espírito da matéria", por um processo de transmutação dos objetos, seja através do imagético, do surrealismo, da arte não objetiva, os chamados artistas "abstratos". Seus quadros não continham objetos identificáveis; eram, segundo expressão de Piet Mondrian (1872 -1944), nada mais que "forma pura". O que interessava a estes artistas era um problema muito mais vasto que o da forma ou da distinção entre "concreto" e "abstrato", figurativo e não figurativo. Seu objetivo era o centro da vida e das coisas, o seu imutável segundo plano, e a aquisição de certeza interior. A arte se tornara um mistério (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 258). E ela enfatiza:

O espírito em cujo mistério a arte estava submersa era um espírito terrestre, aquele a que os alquimistas medievais chamavam Mercúrio. Mercúrio é o símbolo do espírito que estes artistas pressentiam ou buscavam por trás da natureza e das coisas, "por trás da aparência da natureza". O seu misticismo não era cristão, pois o espírito de Mercúrio é estranho ao espírito "celeste". Na verdade, era o velho e tenebroso adversário do cristianismo que maquinava seu caminho arte adentro. Começamos a ver aqui a verdadeira significação histórica e simbólica da "arte moderna". Tal como os movimentos herméticos da Idade Média, ela deve ser compreendida como um misticismo do espírito da terra e, portanto, uma expressão de nossa época de compensação ao cristianismo". (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 258)

Para Kandinsky (2008), "o olho do artista deveria estar sempre voltado para a sua vida íntima, e seu ouvido sempre alerta à voz da necessidade interior. É o único meio para dar expressão ao que a visão mística comanda" (Jaffé *apud* Kandinsky, 2008, p. 258). O artista descreveu seus quadros como uma expressão espiritual do cosmos, uma música das esferas, uma harmonia de cores e formas, entendendo que: "A forma, mesmo quando abstrata e geométrica, tem uma ressonância interior; é um ser espiritual cujas qualidades coincidem exatamente com aquela forma", ou seja "O impacto do ângulo agudo de um triângulo com um círculo tem um efeito tão surpreendente quanto o dedo de Deus tocando o dedo de Adão, em Miguel Angelo" (Jaffé *apud* Kandinsky, 2008, p. 258) Já Paul Klee (1879 -1940), poeta dos pintores modernos, afirmou, que "é missão do artista penetrar o mais fundo possível naquele âmago secreto onde uma lei primitiva sustenta o seu crescimento" (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 258). Aonde estaria a fonte de toda criação, o impulso criador, porque não é apenas reproduzir

o que se vê, mas tornar visível tudo o que se sente? Podemos perceber forças inseparáveis, o espírito da natureza e o espírito do inconsciente atuando nessa relação.

Na metade desse século, a pintura puramente abstrata com cores, formas geométricas, a dita geometria sagrada, presente em todas as formas da natureza, revela um plano que estaria além do compreensível. E, segundo Jaffé, quanto mais profunda a dissolução da realidade mais o quadro perde seu conteúdo simbólico. A razão deste fenômeno está na natureza do símbolo e na sua função. O símbolo é um objeto do mundo conhecido que sugere alguma coisa desconhecida; é o conhecimento expressando vida e sentido do inexprimível. Mas nos quadros meramente abstratos o mundo conhecido é completamente afastado. Por outro lado, estas pinturas revelam um segundo plano inesperado, um sentido oculto. Muitas vezes são imagens mais ou menos exatas da própria natureza, e mostram uma impressionante semelhança com a estrutura molecular de elementos orgânicos e inorgânicos desta mesma natureza, o que nos deixa perplexos. A abstração pura tornou-se uma imagem da natureza concreta (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 259).

Jung nos mostrou o porque desse acontecimento quanto à sua relação com a psique, assim ensinando, que as camadas mais profundas da psique perdem sua singularidade individual à medida que mergulham na escuridão. Nos níveis mais baixos, isto é, quando se aproximam dos sistemas funcionais autônomos, tornam-se cada vez mais coletivas até que se universalizam e desaparecem na materialização do corpo, isto é, em substâncias químicas. O carbono do corpo é carbono, simplesmente. Assim, 'intrinsecamente' a psique é apenas 'mundo' (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 259).

A autora conclui, que o artista não é tão livre assim em sua criação, assim entendendo: “Se sua obra for realizada de maneira mais ou menos inconsciente, ela será controlada por leis da natureza que, no plano mais profundo, correspondem às leis da psique, e vice-versa” (Jung *apud* 2008, p. 259). Podemos dizer também que a arte abstrata revela o espírito da época do povo germânico ou nórdico, decorrente do mal-estar vivido, dando expressão através da arte imaginativa ou abstrata esse sentimento.

Paul Klee afirma em seu diário, no início de 1915, que quanto mais horrível se torna o mundo (como nestes nossos dias) mais a arte se torna abstrata; já um mundo em paz produz uma arte realística. Para Franz Marc, a abstração oferecia um refúgio contra o mal e o feio existentes no mundo: "Cedo em minha vida senti que o homem era feio. Os animais pareciam mais amáveis e puros, e, no entanto, mesmo entre eles, descobri tanta coisa revoltante e odiosa que minha pintura tornou -se cada vez mais esquemática e abstrata” (Paul Klee *apud* Jaffé, 2008, p. 260).

Na raiz dessa angústia interior, está a voz da consciência. Na experiência mística, tudo que já ligou o homem ao universo humano, à terra, ao tempo e ao espaço, à matéria e à vida natural, foi rejeitado ou destruído. Se a experiência da inconsciência não tiver um movimento compensatório através da manifestação na consciência, ficará a mercê de seu aspecto destrutivo. O impulso criador que traz os mistérios da natureza revela a emergência do inconsciente, possibilitando que os conteúdos nefastos de nossa própria psique, possam ser transformados através do ato criador, sendo que a mostra de que não é só a consciência que dá significado a nossa vida.

Considerada sob o ângulo destas dificuldades e paradoxos, a arte moderna (que reconhecemos como um símbolo do espírito terrestre) também tem um aspecto duplo. No sentido positivo, é a expressão de um misticismo da natureza, tão misterioso quanto profundo; no negativo, só pode ser interpretada como a expressão de um espírito mau ou destruidor. Os dois aspectos são inseparáveis, pois o paradoxo é uma das qualidades básicas do inconsciente e dos seus conteúdos (Jung *apud* Jaffé, 2008, p. 262).

Podemos dizer que a união consciente da sua realidade interior com a realidade do mundo ou da natureza, ou a união de corpo e alma, de matéria e espírito, revela a possibilidade do verdadeiro valor como ser humano. A verdadeira criação, revela um novo espírito, uma nova alma, através da realidade interior de tomar consciência do eu essencial ou mesmo do sentido maior de seu ser. Veremos a seguir, algumas considerações sobre os símbolos, segundo Jolande Jacobi (2008) que explica com maestria no livro *O Homem e seus símbolos*.

Segundo Jacobi, na história do simbolismo, tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, lua e sol, vento, água e fogo, etc) ou fabricados pelo homem (casa, barcos) ou mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). A religião e as artes sempre estiveram interligadas, como registro de nossos antepassados dos símbolos mais representativos de cada época da humanidade, e, que de alguma forma tiveram maior significação. Em termos da sua própria significação como o próprio símbolo, isto é, como uma expressão simbólica das condições psicológicas do mundo moderno.

Símbolos como a pedra, o animal e o círculo se mantêm constantes desde as mais primitivas formas de expressão da consciência. Marie Louise Von Franz (2008), explicou que o círculo (ou esfera) expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento do homem e a natureza, ele “indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização” (Jacobi *apud* Von Franz, 2008, p. 244).

O que conseguimos perceber nas obras de Hilma, pois o artista sempre foi o instrumento e o intérprete do espírito de sua época; só poderemos compreender parcialmente o significado de suas obras. Para isto, citamos Jacobi na fala sobre W. Kandinsky (2008) a esse respeito em “*O espiritual na Arte*”: “Cada época recebe sua própria dose de liberdade, e nem mesmo o mais criador dos gênios consegue transpor as fronteiras desta liberdade” (2008, p.245).

Segundo Jacobi (2008), o objetivo do artista moderno é dar expressão à sua visão interior de homem, ao segundo plano espiritual e do mundo. A obra de arte moderna abandonou não só o domínio do mundo concreto, “natural” e sensorial, mas também o universo individual. O que resta de individual é a maneira de expressão, o estilo e a qualidade da moderna obra de arte”. (Jacobi, 2008, p.246) E, como já citamos em nossa pesquisa sobre os primórdios da arte moderna, Jacobi também cita W. Kandinsky (2008), como um pintor e literato, demonstrando este aspecto da seguinte forma, que “a arte de hoje encarna o espiritual amadurecido até o ponto de revelação. As formas desta incorporação podem ser ordenadas entre dois polos: 1. Uma grande abstração; 2. Um grande realismo. Estes dois polos abrem dois caminhos, que levam a um único alvo final. Estes dois elementos sempre estiveram presentes na arte: o primeiro expressa-se no segundo (2008, p.245). Nesse aspecto do espiritual que a arte abstrata nos revela, a seguir veremos sobre a simbologia do espírito.

3.5. Simbologia do Espírito e a Psicologia Analítica

Segundo Jung, a arte mostra de forma metafórica o espírito de sua época e, algumas concepções histórico-culturais, surgidas da consciência humana e suas elaborações, trazidas pelo professor em seu livro *Simbologia do Espírito* (1962), nos mostra ideias sobre a manifestação psíquica do fator “espírito”.

Vemos que, na ciência não podemos comprovar a validade dos princípios invioláveis das ciências naturais e aceitar como conhecida sua matéria. Só é válido aquilo que pode ser comprovado; a matéria da investigação do fenômeno natural. Em psicologia, um dos fenômenos mais importantes é a manifestação e forma de se apresentar, ao que se refere o aspecto, o conteúdo e o que é a essência da psique.

Com relação a palavra “*espírito*”, podemos trazer o princípio, segundo Jung, oposto à *matéria*, substância imaterial que no plano superior e universal se denomina “*dios*”. Esta substância imaterial pode ser designada também como portadora do fenômeno psíquico e da vida. Em contraposição, temos antítese espírito-natureza.

Para Spinoza (1962), o conceito de espírito vai além, é considerado como uma qualidade da matéria. Jung (1962) traduz uma ideia mais generalizada, o “*espírito*”, que coincide com um princípio ativo superior, enquanto a alma se considera inferior. De modo inverso, para alguns alquimistas o espírito é um *ligamentum animae et corporis*, dentro do qual se coincide como *spiritus vegetavius* (posteriormente chamado espírito da vida e dos nervos). Também é frequente considerar que espírito e alma são essencialmente a mesma coisa e, portanto, só artificialmente foram separados. Para Wundt, o espírito é aceito como “o ser interior, ainda quando isto não implica uma relação com um ser exterior”.

Isto nos mostra também, algumas limitações a certas faculdades, como funções psíquicas, juízo, racionalização frente aos sentimentos e qualidades anímicas. Para estes, o espírito significa o conjunto de fenômenos do pensamento racional, quer dizer, do intelecto, incluindo à vontade, a memória, a fantasia, a imaginação e as aspirações que obedecem a motivos ideais (1962, p. 15). Assim como outras interpretações a respeito de “*espírito*”, como o conceito de “*sagaz*”, o qual pressupõe um funcionamento intelectual variado, rico, original, brilhante e surpreendente. E, “*espírito*” também designa uma determinada posição ou seus princípios ou, ainda, como espírito objetivo com o qual se designa o contingente total das criações culturais humanas, especialmente a índole intelectual e religiosa (1962, p.15). Um caso especial, em que Jung (1962) fala sobre “o espírito da época”, nos mostra o princípio e o motivo de certas concepções, de certos critérios e de certas ações da natureza coletiva. Segundo uma concepção antiga, os espíritos e as almas dos mortos possuíam uma qualidade sutil, como o sopro do vento ou a fumaça, assim para os alquimistas, o espírito significa uma essência sutil, volátil, ativa e vivificadora, dentro do qual foi compreendido, como exemplo, espírito do vinho, do sal, etc. (1962, p.14).

Com tantas descrições sobre “*espírito*”, como o psicólogo pode descrevê-lo? De maneira intuitiva do fenômeno. Trata-se de um complexo funcional, que originalmente, numa etapa primitiva, se percebia como uma presença invisível e etérea. William James descreve este fenômeno primitivo em sua obra *Variedades da Experiência Religiosa* (1962).

Podemos falar sobre a experiência primitiva em que a personalização está relacionada com a presença invisível em forma de espectro. As almas, os espíritos dos mortos são o mesmo que a atividade psíquica dos vivos, são sua continuação. Disto se compreende o conceito de que a psique é um espírito. Por isto, quando acontece no ser humano algo psíquico, que ele experimenta como pertencente a ele mesmo, é seu próprio espírito. Porém, se acontece algo psíquico que lhe pareça estranho, se trata de outro espírito, podendo o indivíduo estar possuído. No primeiro caso, o espírito corresponde a uma posição subjetiva, em último caso,

a opinião pública, o espírito da época ou uma disposição primitiva, não humana, antropeide, que se denomina inconsciente (1962, p.18)

Chegamos ao que Jung, em definição, traz sobre o *espírito* é:

O dinâmico pelo qual se opõe a matéria, as suas qualidades estáticas, inertes e sem vida. O contraste entre vida e morte. Uma diferenciação posterior deste contraste, conduz a antítese entre espírito e natureza. Se o espírito é o essencialmente dotado de vida e vivificador, não é possível considerar a natureza como carente de espírito. Se trata, portanto, da pressuposição cristã de um espírito, que concede a este uma qualidade vital tão superior à da natureza, que esta frente daquela que resulta ser da morte. (1962, p. 13)

Esta evolução do conceito de espírito se baseia no reconhecimento de que a presença invisível do mesmo é um fenômeno psíquico, a dizer, o próprio espírito, o qual não é só constituído por transportes vitais, senão também por imagens internas. Entre os primeiros se consideram especialmente aquelas imagens e protótipos que constituem o conteúdo interior, e entre as segundas as que são condicionadas pelo pensamento e pela razão, que regem o mundo das imagens. Desta maneira, ao espírito vital, original e natural, está superposto um *espírito superior*, que se enfrenta ao primeiro, o qual é simplesmente natural. O espírito superior teria de ser o princípio regulador sobrenatural, supra terreno e cósmico, e como tal recebe o nome de “dios”, ou quando menos se considerou como um atributo da substância única, conforme disse Spinoza ou como uma persona da divindade, segundo o cristianismo (1962, p.16).

A evolução correspondente do espírito em sentido contrário, o do hilozoísmo, a dizer, a *maiori ad minus*, sinais anticristãos baixos foram realizados, no materialismo. Uma premissa para esta involução, é a identificação do espírito com as funções psíquicas, que permitiu insistir cada vez mais em sua dependência do cérebro e do metabolismo, e que se tornou aceito como uma verdade definitiva. Era necessário apenas dar à substância única um nome diferente, “matéria”, para criar o conceito de um espírito, que dependia em absoluto da nutrição e do meio exterior, e cuja manifestação superior era o intelecto ou a razão (1962, p.18).

Desta maneira, a presença original, na forma de respiração ou respiração, aparentemente caiu no campo da fisiologia humana, com o qual se deu margem do campo da fisiologia humana a que L. Klages (Jung, 1962, p.18) apresentara sua acusação contra “o espírito”, como contrário da alma, em que rechaça a espontaneidade original do espírito ao rebaixá-lo a um atributo dependente da matéria. Porém, era necessário conservar em alguma forma a qualidade característica do espírito, do *deux ex machina*, senão dentro de si mesmo,

pelo menos em seu sinônimo original, a alma, como essência etérea, policromada e iridescente e alada como mariposa (1962, p. 18).

Como se observa, o conceito de “espírito” em geral se adapta ao ponto de vista cristão, entanto este considera o “espírito” como *summum bonum*, como *dios* mesmo. Existe também, o conceito de espírito maligno. Se as Escrituras dizem “*Deus é espírito*”, eles são a definição de uma substância ou uma classificação. Mas de acordo com todas as aparências, o diabo também é atribuído a mesma característica, de uma substância espiritual, embora maligna e pervertida. A identidade original da substância se manifesta também na caída do anjo, assim como na íntima relação de Javeh com Satanás, segundo o Antigo testamento. Uma repercussão desta relação primitiva seria seguramente a súplica do *Pai Nosso*: “*não nos deixei cair em tentação*”, posto que isto, na realidade, é uma tarefa específica do *tentador*, do diabo. O espírito, graças a sua autonomia original, desde o ponto de vista psicológico, também está em condições de *revelar-se a si mesmo* (1962, p.19).

A manifestação psíquica do espírito demonstra que tem uma natureza *arquetípica*, a dizer, que é o fenômeno, que denominamos espírito, se funde na existência de uma imagem original, autônoma, que em forma pré-consciente, existe. Relacionaremos as imagens dos quadros da série “*The Ten*” com as imagens arquetípicas, com a questão da manifestação do fenômeno “espírito”, assim como com a qualidade do conceito que determina o espírito da época e da arte visionária, mostrando como Hilma Af Klint, expressou essas manifestações em imagens e, como, na modernidade isso está de certa forma, sendo aclamado.

Assim, a manifestação do Espírito, como a natureza arquetípica é um processo dinâmico, criativo e transformador, envolvendo a cultura, a matéria, os afetos, e a natureza humana. Tal como a natureza, ele se desdobra, e se transforma tanto de forma coletiva na sociedade, no espírito da época, como no desenvolvimento pessoal dos indivíduos. Na Psicologia analítica, Erich Neumann, traz o desenvolvimento da consciência de forma criativa, como veremos a seguir.

3.6 Psicologia Analítica e o Pensamento de Erich Neumann

3.6.1 O Processo transformador em Erich Neumann

No livro ‘*Los Dioses Ocultos*’ (1997), no capítulo, “*El Hombre Creador y la Transformación*” – “*O Homem Criador e a Transformação*”, Erich Neumann (1997), nos contempla com o tema da transformação. Este tema perpassa também toda a obra de Jung, desde seu primeiro trabalho, “*Metamorfoses e símbolos da Libido*”, passando pelos seus

textos alquímicos até seus últimos trabalhos. O qual, procura compreender, como um aspecto central, o que é a transformação.

Neumann (1997), escreveu sobre as imagens de “Deus Criador e o mundo divino em transformação por um lado, e, por outro, o mundo criador humano, o mundo da cultura e da criatividade, que faz a relação entre os homens e, em geral com a sua vida, com o mundo que vale a pena a ser vivido” (1997, p. 20). Toda mudança, fortalecimento, enfraquecimento, ampliação, redução, desenvolvimento, mudança de situação e toda conversão pertencem ao âmbito que se circunscreve com a palavra ‘*transformação*’. Tanto a cura, como a patologia, a reorientação da consciência, como seu desaparecimento no êxtase místico tem o caráter de ‘transformação’.

Como a psicologia pode afirmar algo sobre a transformação, e mais, sobre a transformação criadora? (Neuman, 1997, p. 20). Os processos do desenvolvimento normal da personalidade (como são o desenvolvimento do EU e da Consciência, o Centro da Consciência em torno ao Complexo do EU, a especialização e diferenciação da Consciência, sua orientação no mundo e sua adaptação a ele, e sua ampliação pela adoção de novos conteúdos) são processos de grande importância na transformação. Tanto o trânsito da infância a maturidade, o da ignorância a cultura, como a abertura às diferentes culturas, e as diversas épocas, estão vinculados a decisivas transformações da consciência (1997, p. 20).

Para o homem moderno, as únicas transformações decisivas são as transformações da Consciência, a dizer, as que afetam só uma parte da personalidade. Em ‘*Eranos*’, Neumann (2004), nos mostrou que a psicologia profunda começou a trazer a concepção do mundo própria do homem moderno em que a educação se preocupa quase que somente com as transformações da consciência e atitudes conscientes. Assim, essas mudanças de consciência não se dão com a parte inconsciente da personalidade, as quais são pouco eficazes.

O *pensar*, ou seja, a parte intelectual pode provocar mudanças importantes, porém são mudanças parciais. E, pelo contrário, as mudanças parciais no inconsciente, ou seja, nos *complexos*, repercutem também sobre a consciência, e, sendo assim, as mudanças se dão mediante os *arquétipos do inconsciente coletivo* afetando quase sempre toda a personalidade. Para Neumann (2004), as transformações mais impressionantes são aquelas que uma consciência centrada no EU, e aparentemente fechada em si, resulta numa irrupção, mais ou menos repentina do inconsciente na consciência pela obsessão. Este caráter irruptivo se manifesta com maior intensidade num contexto de uma cultura baseada na fortaleza do EU, e na sistematização da consciência (1997, p. 21).

Para Neumann (2004), as culturas primitivas e potências, por meio de rituais estão menos propensas a esta irrupção, pois se encontram mais abertas ao inconsciente. As culturas baseadas na separação dos sistemas psíquicos, as irrupções são experimentadas com algo estranho e violento. Se a personalidade está minada a consequência de uma desorganização patológica, ou o 'Eu', e a consciência, não se encontram suficientemente afinados e sistematizados, então a capa caótica dos conteúdos reprimidos e emocionalmente carregados, que a coletividade geralmente mantém bem freado, se infiltra pelos lugares mais fracos, provocando uma autêntica invasão da personalidade (1997, p. 22).

Pertencem também a esse âmbito os distúrbios psíquicos, as irrupções provocadas por alguma perturbação biológica da personalidade, por enfermidades orgânicas, por infecções, por fome, sede, exaustão, venenos ou medicamentos; assim sendo, dentro deste âmbito se encontram as transformações que conhecemos como conversões repentinas ou iluminações, nas quais a irrupção apenas afeta o Si- Mesmo e a Consciência. Aqui, a irrupção não é vista como algo *estranho* à personalidade total, porque representa o desenvolvimento durante um bom tempo no inconsciente da personalidade, representado pelo desencadeamento de um processo de transformação perceptível somente agora pelo Si-Mesmo. Podem aparecer como *irrupções* psíquicas, as obsessões que acompanham a uma *produção* ou a um *processo criativo* e sem impedimentos. Assim, por exemplo, as fases do desenvolvimento biopsíquico normal (infância, puberdade, maturidade e velhice) são, ao mesmo tempo, períodos de transformação, subjetivamente críticos da personalidade (2004, p. 23).

Em todo desenvolvimento normal ocorre uma série de transformações que estão regidas pelos dominantes arquetípicos. Sendo estes dominantes, a *ontogêneses da personalidade individual*. Neste sentido podemos considerar a sucessão das diferentes fases, se constituindo numa biografia individual. Cada infância é tanto a Infância, como minha infância. Mesmo sendo fases comuns para todo ser humano, representam ao mesmo tempo, um destino único, peculiar e individual. São transformações naturais que afetam totalmente o indivíduo, tanto no biológico como no psicológico, tanto a consciência como o inconsciente, tanto a relação entre os últimos, como com os outros indivíduos. A intensidade com que se dão estas fases de transformação e o alcance que tem, varia muito de pessoa para pessoa, porém a infância, o amor, a maturidade, a velhice e à espera da morte se vivenciam e se interpretam quase sempre com crises marcadas pelo destino, como irrupções e renascimentos. É por isso, que a cultura colocou nesses rituais de passagem, através dos quais, o desenvolvimento tem algo de puramente natural, é elevado para a consciência das experiências da transformação anímica.

Isto quer dizer, que todas as culturas sabem que o Homem, é algo que se transforma, e que o mundo é algo que se transforma com ele, e para ele (2004 p. 23).

A religião e o ritual, as festas e os costumes, as iniciações comunitárias, e a experiência do destino, influenciam ao mesmo tempo, sobre o indivíduo, e sobre a coletividade, e vinculam por um lado, o indivíduo com a cultura de seu grupo e, por outro lado, conectam a coletividade com a experiência profunda do indivíduo. O fato de que ritos e festas de transformação, se celebram quase sempre coincidindo com as divisões do ano, vêm mostrar que o caráter transformador do desenvolvimento humano, é vivenciado como se estivesse unido de alguma maneira com o caráter transformador do mundo natural. O simbolismo natural dos fenômenos de transformação psíquica não coincide como algo meramente natural, sendo que se realiza em sua autêntica identidade do exterior e do interior; assim, entre a nova consciência, o nascimento da luz, e o solstício de inverno, se descobre uma correspondência similar, a que se dá entre a ressurreição, o renascimento e a primavera, entre a introversão, a recusa, a caverna, a viagem ao Hades e ao outono, entre o acaso, o oeste e a noite, entre a vitória, o leste e a manhã (1997, p. 23).

Desse processo, se confirma o lado espiritual da coletividade, o mundo arquetípico vinculado ao correspondente cânone cultural, vinculado, e celebrando como fonte criadora da existência individual e coletiva. Não explica como esses mistérios são realizados, se com a ajuda de sacramentos, ou por outros meios, mas o fato fundamental, é que provavelmente une toda a humanidade, sendo uma transformação induzida culturalmente que ocorre neles através da coletividade que socializa o individual. Resulta, que esses ritos de transformação que realizam o natural, tem uma intenção e uma eficácia regeneradora (1997, p. 24).

Estas transformações atuam de forma criativa e curativa, de maneira natural, e emerge o inconsciente no indivíduo normal nessas forças curativas, como mostra Neumann (2004); são regeneradoras, isto é, vitalizam o indivíduo, harmonizando seu ser, de maneira que o criativo venha à consciência de maneira saudável e construtivo. Cada fase sofre influência compensatória da psique, para que haja a busca da totalidade. E, caso contrário, se houver uma obsessão, um desequilíbrio, uma desarmonia, emocionalmente acentuada, conduz a uma transformação parcial, como já explicamos anteriormente. E, os complexos do inconsciente pessoal se contrapõem como algo negativo, aos conteúdos arquetípicos do inconsciente, se essas forças eclodiram a consciência (1997, p. 24).

E, por mais que estes fenômenos possam ser do inconsciente pessoal, e possam ser reduzidos à sentimentos de inferioridade, angústia, fixação materna, sempre serão produtivos, porque segundo Neumann (2004), o resultado de um complexo do *inconsciente pessoal* ao

invés de desembocar numa neurose (um sentimento de inferioridade ou uma fixação materna, por exemplo) pode ser visto como um início que impulsiona uma produção de tipo religioso, criativo, político ou de outro tipo. Sobre tal contexto sobre compensação, Neumann (2004) indica que o complexo pessoal do indivíduo, que em princípio é indiferente para a *humanidade*, não é degenerado em enfermidade e, sim, que este complexo-ferida provoca um início de algo autêntico e significativo para a coletividade. Que esta abertura, é um conteúdo do inconsciente coletivo, um conteúdo de cânone cultural da consciência coletiva. Que todos os indivíduos possuem complexos e, que ao mesmo tempo pode ser *patológico* e *criativo*. Mas, o que importa, é a questão da diferença entre os respectivos modos de relacionar os complexos do inconsciente pessoal que estão presentes em todo o desenvolvimento individual (1997, p. 25).

Através desse contexto, a psicologia profunda tem mostrado que a vida psíquica do indivíduo possui uma forte tendência a realizar a personalidade total. E, desde o começo da vida, se manifesta uma tendência a estabelecer o equilíbrio interno na personalidade e compensar as perturbações do desenvolvimento. O princípio da auto-regulação do indivíduo, que rege tanto o âmbito do orgânico como o psíquico, se manifesta como a tendência a que a *situação psíquica lábil* que é o núcleo do complexo pessoal, permaneça na totalidade, e nesta direção, apontam as fantasias que se desenvolvem em torno do complexo. Estas fantasias resultam da combinação promovida do próprio inconsciente, dos complexos exclusivamente pessoais com as representações inconscientes. E, embora elas sejam geralmente meras imagens do desejo, ou representações de onipotência, quando interpretamos, esquecemos que elas têm um efeito construtivo. Como estão enraizadas com conteúdos arquetípicos, essas fantasias imprimem uma nova orientação para as personalidades estagnadas e regressivas, guiam a vida psíquica em direção a uma progressão, e permitem que o indivíduo se torne prudente. Pois quando nos conectamos com uma imagem original, com uma realidade arquetípica, surge uma transformação que é caracterizada pela sua produtividade.

No caso do desenvolvimento normal, o *Si-Mesmo*, tende a se fortalecer suficientemente para poder vencer o complexo pessoal com a ajuda, por exemplo, de fantasias de salvação ou de grandeza que o colocam em conexão com o mito do Herói e permite que o *Si-Mesmo* se identifique com o Herói, símbolo arquetípico da consciência. Nessas fantasias, que surgem sob o controle da realidade, também se desenvolve uma ambição natural que estimula a produção cultural. Esse controle da realidade implica a aceitação do cânone cultural, e seus valores, nos quais a ambição agora se estende. E, pode ser muito variado, podendo manifestar-se como desejo de ser masculino ou feminino, sensato, poderoso, hábil,

valente, etc. Trata, pois, de uma ambição que está referida àquela parte do cânone cultural diretamente relacionada com o complexo pessoal (1997, p. 27).

Geralmente esse tipo de transformação tem o mesmo significado que o conceito, de sublimação (1997, p. 27). E, para o homem criativo, tal processo transcorre de modo bem distinto, cuja discussão virá a seguir. No transcurso do desenvolvimento vai-se instaurando uma separação dos sistemas psíquicos, impulsionando a consciência a adotar uma atitude defensiva frente ao inconsciente, promovendo, outrossim, a formação de um cânone cultural, que geralmente é mais orientado para a estabilidade da consciência, do que para os fenômenos transformadores da concussão, ou seja, de lesões neurológicas não-identificadas. Desse modo, o ritual perde o caráter regenerador, que é precisamente o que constitui o núcleo dos fenômenos de transformação psíquica. A dissolução do grupo originário, e o individualismo que transporta a dominância do Eu consciente, fazem que o ritual tenha tão pouca eficácia como a arte: nos aproximamos assim da crise do homem moderno, que se caracteriza pela nítida separação entre os sistemas, pela incisão entre a consciência e o inconsciente, por sua neurose e por sua incapacidade para a autêntica transformação criadora e totalizante (1997, p. 29).

Na relação da personalidade criadora e a transformação, o indivíduo é deixado pela obsessão em cuja produtividade descansa sobre uma monomania, a dizer, sobre uma ideia fixa, e somente ocuparia um intervalo inferior dentro da hierarquia do homem criador. Isto não quer dizer, no entanto, que sua produção não possa ser significativa, e de grande importância para a coletividade. A transformação criadora constitui um processo total em que o criador não comparece como uma obsessão irruptiva, senão, como uma potência unida ao *Si-Mesmo*, o centro da totalidade. Para poder livrar-se da obsessão por um conteúdo particular, é preciso que a *centroversão*, a principal força produtora da personalidade, conserve sua posição diretora, a qual a lei da compensação psíquica promove a relação dialética e constantemente renovada, entre os conteúdos elaborados pela consciência, e os conteúdos inconscientes que voltam a se constelar (1997, p. 29).

Forma-se assim, um processo criador continuado, que seria o característico da transformação criadora. O criador, independentemente da modalidade de sua aparição, a dizer, independente do que se dê como uma irrupção, como um processo paulatino de crescimento, afeta, e transforma tanto a *consciência* como o *inconsciente*, tanto a relação entre o *EU* e o *Si-mesmo*, como a relação entre o *Eu* e o *Tu*. A transformação criadora total aponta sempre em direção a uma mudança, tanto no modo de se referir ao *Tu* e ao *mundo*, como na relação com o *inconsciente* e com o *Si Mesmo*. O sintoma mais evidente, embora não único, do que está

ocorrendo no interior da psique, é uma transformação e uma mudança no modo de se relacionar com o exterior (1997, p. 32).

A importância do homem criador, parece se radicar precisamente em sua criação, em vez de representar o homem típico, sobre o que se modelam em um determinado momento, as pessoas, e constitui uma imagem adequada da realidade unitária original, dessa realidade que ainda não foi diferenciada pela consciência e, que somente pode ser mostrada por uma personalidade criadora atuando como uma totalidade. Na atualidade, o criador já não reside na simbólica de um cânone cultural, senão como um indivíduo singular (*Grosse Einzelne*). Já não vive apenas nos lugares sagrados, não existe uma procedência visível deste homem criador, podendo ser um homem qualquer, com algo oculto a ser desvendado e que pode demonstrar alguma parte do divino (Neumann, 1997, p. 32).

Para Neumann (2004), o essencial seria o Homem ser criado à imagem de Deus e, que apesar de ser uma criatura, é também um criador de si mesmo, havendo de se realizar para concretizar tal imagem. Essa criatividade, quando aparece, tem um papel de revelação e, que se encontra em estreita conexão com a estrutura psíquica a que se revela unida de modo íntimo, único e insubstituível. Como o criativo está enraizado por igual, no mais profundo e escuro do inconsciente do homem, e no mais elevado de sua consciência, é preciso concebê-lo como fruto de sua existência (1997, p. 36).

A relação entre o criador e a realidade simbólica constitui a chave para alcançar uma compreensão ontológica no solo do homem e, também, do mundo. Para conceder a força criadora de símbolos, o lugar que o corresponde, é preciso reconhecer que a realidade representada, e o símbolo é mais abrangente do que o apreendido na conceituação puramente racional da consciência. As funções que exercem, tantos os mundos simbólicos criadores, como o próprio homem criador, possuem uma capacidade de viver para a dignidade da vida da espécie humana, um tanto desvalorizada, de um modo extremamente perigoso, sempre que se considera o símbolo como o modo de concepção próprio de uma fase em que se carece de uma consciência conceitual-racional (1997, p. 36).

A análise do processo criador começa aonde acaba a análise redutiva da investigação da relação, ou da imbricação dos fatores pessoais e os correspondentes arquetípicos, a dizer, inconscientes e coletivos. Só em virtude desta relação, pode o indivíduo se fazer criador, e pode através de sua obra, obter o significativo para a coletividade. A análise redutiva do processo criador não é, pois, solo falso, mas implica uma ameaça para a cultura, pois impede a ação compensatória que exercem as forças configuradoras sobre a consciência cultural,

provoca uma acentuação da unilateralidade no desenvolvimento da consciência do indivíduo e conduz este e a cultura, a uma dissociação neurótica (1997, p. 37).

E uma dissociação da psique pode resultar uma desvalorização da realidade do inconsciente criador de símbolos. A consciência se torna fanática e dogmática, no qual psicologicamente se diz que há baixo domínio dos conteúdos inconscientes, e que se dá uma remitificação da própria consciência, isto é, uma adaptação da consciência, tentando controlar os arquétipos que são mais fortes que a sua própria realidade. Aqui tem lugar religiões e mitos da consciência, nos quais Neumann (2004) afirma que pode haver atitudes dogmáticas possuindo um transtorno pseudo-religioso. E, que também por trás destes dogmas, há imagens arquetípicas, as quais a consciência tentou evitar. Vale dizer, que a diferença dos autênticos conteúdos religiosos, é que levam a uma regressão e uma dissolução da consciência. A experiência da realidade unitária, que tanto filogeneticamente como ontogeneticamente, precede a experiência da realidade mediante a consciência diferenciada, é precisamente simbólica. A princípio, olhamos um símbolo retrospectivamente desde a consciência diferenciada, e analisamos seus componentes, pensamos que tem lugar uma projeção de algo interno sobre algo exterior; posteriormente, temos descoberto que a experiência simbólica tem um caráter primário, e que a realidade é captada de um modo unitário e adequado por uma psique que, todavia, não se encontra dividida pela separação dos sistemas (1997, p. 42).

A experiência do símbolo tem um toque emotivo e seu conteúdo de significação, é sentido algo primário e sintético, sendo o próprio símbolo a imagem unitária de uma parte do mundo unitário. As imagens perceptivas, tanto internas como externas, são pelo contrário, algo secundário e derivado. Nesse sentido, podemos compreender que a ciência, que pertence a nossa consciência isoladora e isolada, descobre sempre em nossas imagens perceptivas restos de símbolos, e tenta nos apresentar um mundo desimbolizado, e somente pensável. Mas, apesar desse esforço, a percepção de imagens, continua a se impor em nossa psique, de tal modo que continuamos a encontrar com símbolos e com realidade. A realidade simbólica unitária não é algo místico inapreensível, é o mundo que se impõe, que se vivencia sem a intervenção da polaridade, entre o interno e o externo, o qual acompanha a separação dos sistemas, a dizer, quando esta polaridade não foi estabelecida ou deixado de atuar. Este é o mundo autêntico e total da transformação que experimenta o homem criador (1997, p. 42).

O homem criador é um sujeito que desenvolveu sua personalidade de forma individual, se diferenciando da esfera coletiva subjetiva, do inconsciente, da esfera objetiva, da cultura e da sociedade. Assim, o processo criador se torna a característica do desenvolvimento da consciência do Si-mesmo. Neumann também desenvolveu uma compreensão do

desenvolvimento da personalidade e da consciência individual que inclui o processo criativo e transformador.

3.6.2 Origem, desenvolvimento da consciência em Erich Neumann

3.6.2.1 O desenvolvimento humano a partir de uma perspectiva mitológica

Neumann constitui uma compreensão do desenvolvimento psicológico humano através de um ciclo vital que compreende os estágios característicos da infância, juventude, adulto e velhice. No primeiro parágrafo de *“A Criança”* (1995) ele escreveu: Assim como o mundo matriarcal – no qual o predomínio é do inconsciente e no qual a consciência egóica ainda não se desenvolveu – domina a psicologia das culturas primitivas, o mesmo acontece ontogeneticamente no desenvolvimento de cada ser humano isolado (1995, p. 9).

O autor escreveu que o bebê humano, após os nove meses que passa no útero, requer ainda mais um ano para atingir o grau de maturidade que caracteriza a maioria dos mamíferos ao nascer. Desse modo, todo o primeiro ano da infância precisa ser considerado como fazendo parte da fase embrionária. Ele explicou que a relação primal da criança com a mãe é mais do que uma relação primária, pois graças a essa relação, antes mesmo do seu “verdadeiro” nascimento, que ocorre quando tem por volta de um ano de idade, a criança vai sendo moldada pela cultura humana, uma vez que a mãe vive imersa num coletivo cultural, cujos valores e linguagem influenciam, inconscientemente mas de modo efetivo, o desenvolvimento da criança... e isso pode ser uma questão de vida e morte (1995, p.10).

Neumann (1995), explicou que ao lado desta tendência à adaptação, encontramos já, desde o início o automorfismo do indivíduo, uma necessidade de formar seu próprio ser a partir de elementos particulares que o constituem, no interior da coletividade e, se necessário, independentemente dela ou em oposição a ela. Chamou a atenção para o importante fato de que qualquer discussão que se coloque na perspectiva da Psicologia Analítica à respeito do desenvolvimento da personalidade, e de modo especial, da personalidade da criança – deve começar assumindo o fato de que o que vem primeiro é o inconsciente, e só depois é que surge a consciência. A personalidade como um todo e seu centro diretor, o Self, existem antes de o ego tomar forma e desenvolver-se como centro da consciência (1995, p.10).

Deu o nome de *centroversão* à função da totalidade, que na primeira metade da vida leva, entre outras coisas, a formação de um centro de consciência, posição esta que gradualmente vai sendo assumida pelo complexo do ego, que um é “derivado” do *Si-mesmo* cujo papel é representar os interesses da totalidade, defendendo-os das demandas do mundo

interior e do meio ambiente. Definiu os conceitos de *centroversão* e o de automorfismo da seguinte forma: “O conceito de *centroversão* se aplica à relação entre centros da personalidade, já o conceito de automorfismo dá conta ... de sistemas psíquicos: o consciente e o inconsciente. Por exemplo, a função compensatória entre ambos (1995, p.10).

Neumann (1995), explicou que é fundamental para a psicologia analítica, a teoria dos complexos, que reconhece a natureza do complexo inconsciente e define os complexos como “unidades vivas da psique inconsciente”. Ela também reconhece a natureza do complexo do ego, o qual, como centro da consciência, constitui o complexo nuclear do sistema psíquico (2014, p.192).

A concepção do ego, escreveu, substanciada pelas descobertas psicológicas e psicopatológicas, como uma das características distintivas da psicologia analítica: O complexo do ego, é um conteúdo da consciência e, ao mesmo tempo, condição da consciência, uma vez que um elemento psíquico é consciente para mim na medida em que está ligado ao complexo do ego. Considerando-se, no entanto, que é apenas o centro do campo da consciência, o ego não é idêntico à totalidade da minha psique, mas apenas um entre outros complexos (Neumann *apud* Jung, 2014, p.192).

Do ponto de vista psicológico, a uroboros. O estágio arquetípico inicial que forma o nosso ponto de partida, é uma experiência “fronteiriça”, sendo individual e coletivamente pré-histórico no sentido de que a história só começa com um sujeito capaz de fazer experiências, isto é, com um ego e uma consciência já existentes. O estágio inicial, simbolizado pela uroboros, corresponde a um estado pré-ego e, da mesma maneira que antecede a história humana, assim também na história do desenvolvimento individual, pertence ao estágio da mais tenra infância, quando existe apenas o germe do ego (2014, p. 195).

Antes de continuarmos a exposição das fases do desenvolvimento, diremos que para Neumann, os três fatores básicos que determinam o destino do homem são: o mundo como universo exterior dos eventos exteriores ao homem, a comunidade como terreno das relações inter-humanas e a psique como mundo da experiência interior (Neumann, 2014, p. 195-196).

Demonstraremos o significado do mito para o nascimento da personalidade do homem moderno, a partir do desenvolvimento da relação entre o ego e o inconsciente, nas diferentes figuras arquetípicas – a urobóros, a Grande mãe, o dragão, etc. Ao vermos os estágios arquetípicos como fases do desenvolvimento da consciência, relacionamos as figuras mitológicas da infância (criança), juventude (adolescente) e herói, chegando a velhice, como estágios da própria transformação do ego.

As figuras do mito são manifestações arquetípicas do inconsciente coletivo, *Homem e mundo*, ligados entre si através da *participation mystique*, da identidade inconsciente. O reconhecimento da psicologia profunda do inconsciente se mostra como o fundo e a energia original de onde vem tudo que se relaciona com o ego e a consciência. Veremos a seguir as fases do desenvolvimento da consciência.

3.6.2.2 Fase Embrionária

Na fase embrionária, corpo da mãe é o mundo no qual a criança vive, ainda não possuidora de uma consciência capaz de percepção e controle, e ainda não centralizada pelo ego; além disso, a regulação da totalidade do organismo da criança, que designamos pelo símbolo do Self corporal, ainda está como que abarcada pelo Self da mãe, escreveu Neumann (1995, p.11). O autor explicou que é só com a conclusão da fase embrionária que podemos demonstrar o completo estabelecimento da instância autodeterminante que a Psicologia Analítica denomina Self individual; para a mais precoce manifestação do Self, aquela que tem suas raízes no biológico, demos o nome de Self Corporal. Ela só se torna ela mesma apenas após o primeiro ano de vida (1995, p.12).

3.6.2.3 Estado inicial pré-ego ou urobórica

Escolheu o termo urobórico para designar o estado inicial pré-ego, porque o símbolo do uroboros, a serpente circular que engole a própria cauda, “engolindo-a”, portanto, caracteriza a unidade sem opostos dessa realidade psíquica; o germe do ego fica no centro desse círculo, protegido à maneira de um útero (1995, p.10). A dicotomia sujeito-objeto ainda não está presente. Para o bebê recém-nascido a consciência é como que “insular”, ocorre em breves momentos, depois por períodos maiores; a realidade emocional da mãe determina a existência da criança; a mãe não está nem dentro nem fora: para a criança, os seios não fazem parte de uma realidade separada de si e externa; seu próprio corpo não é experimentado como seu (1995, p.12).

Explicou que a união dual da relação primal é cósmica e transpessoal porque a criança não possui nem um ego estável nem uma imagem corporal delimitada. Trata-se de uma realidade unitária ainda não dividida em dentro e fora, em sujeito e objeto. É todo-abrangente. Inclui mãe e bebê. A mãe representa tanto o mundo como o Self (1995, p.13).

Segundo o autor, do ponto de vista de nossa consciência discriminante, a estrutura do Self adulto implica sempre uma relação eu-tu. O ego vivencia o Self como um oposto, que se

manifesta no interior da psique como o centro do Self, e no exterior como o mundo ou outro ser humano, ou como a projeção de uma imagem arquetípica. Isso significa que o Self tem caráter de Eros, que determina todo o desenvolvimento de um ser humano e que pode ser descrito como individuação, como relação e como mudança de relação. Paradoxalmente, o Self trata-se do centro individual da personalidade, mas simultaneamente possui um caráter universalmente humano e cósmico (1995, p.13/14). A fase inicial, urobórica, do desenvolvimento da criança, por caracterizar-se por um mínimo de desconforto e tensão e um máximo de segurança, e também pela unidade entre o eu e o tu, entre Self mundo, se a referenciarmos ao mitológico, pode ser considerada paradisíaca. Por contraste, a situação do ser humano adulto é de sofrimento (1995, p.14).

Explicou que é por isso que, a experiência dessa fase, que deixa suas marcas em todo desenvolvimento posterior, é de particular importância para a psicologia dos indivíduos criativos, constitui-se numa fonte de perene nostalgia, que pode ter no adulto um efeito tanto regressivo como progressivo (1995, p.14). Por isso podemos entender que o termo autismo não se aplica a essa fase. Na psicanálise, a antítese entre a situação psíquica do recém-nascido e a tendência a formar relações objetais de um ego mais tardio é explicada com a ajuda de termos como “identificação”, e “narcisismo primário”. Contrastando com estes, termos como “adualismo” (Baldwin) e “união dual”. (Szondi) expressam a situação primária com precisão. A Psicologia Analítica emprega os termos mais universais *participation mystique* e “identidade inconsciente” (Levy-Bruhl). A condição psíquica da criança, se formulada nesses termos não é interpretada como um *ato* de identificação, mas como uma identidade inconsciente, ou seja, como um estado passivo. Esse “estar ali presente como tal”, é precisamente o que caracteriza a realidade unitária e a existência num estado cósmico não subjetivo (1995, p.15).

Para Neumann (1995), Freud foi incapaz de compreender a constelação do relacionamento a-pessoal da relação primal. Esse relacionamento – e foi isso que levou Freud a formular uma oposição entre narcisismo e amor objetal – não é uma relação propriamente dita, pois esta pressupõe tanto um sujeito quanto um objeto. Nenhum nem outro estão presentes na fase pré-ego da relação primal. No entanto o caráter de Eros da *participation*, ou relacionamento recíproco, é mais forte do que é possível em qualquer relação que pressuponha um oposto (1995, p.16). Em sua outra obra, *História da Origem da Consciência* (2014), citou Cassirer (1995) o qual mostrou que, em todos os povos e religiões, a criação aparece como a criação de luz. (1995, p.16) Cassirer (1995) demonstrou também que, nos diferentes estágios da consciência mitológica, a primeira coisa a ser descoberta é a realidade subjetiva, a formação

do ego e a individualidade (1995, p.26). Explicou que um dos símbolos da perfeição original é o *círculo*. Aliam-se a ele a esfera, o *ovo* e o “*redondo*” da alquimia. É o redondo de Platão que está no princípio.

Escreveu que a perfeição daquilo que repousa em si mesmo não contraria, de forma alguma, a perfeição daquilo que circula em si mesmo. Embora sendo algo estático e eterno, imutável e, portanto, sem história, o repouso absoluto é, ao mesmo tempo, o lugar de origem e a célula-semente da criatividade. Vivendo no ciclo da sua própria vida, é a cobra circular, o dragão primal do princípio, que morde a sua própria cauda, a autogerada Uroboros, símbolo egípcio, do qual se diz que mata a si mesma, casa-se consigo mesma e engravida a si mesma. É homem e mulher, gerando e concebendo, devorando e dando a luz, ativa e passiva, em cima e em baixo ao mesmo tempo (2014, p. 28). Enquanto mãe e filho ainda formam uma identidade indiferenciada, a relação primal funciona para a criança como possibilidade de relacionamento com seu próprio corpo, com seu Self, com o “tu” e com o mundo, tudo ao mesmo tempo. A relação primal é a base ontogenética da experiência de estar-no-próprio-corpo, de estar-com-um Self, de estar unido, de estar -no-mundo. (Neumann,1995, p.25) O instinto de autopreservação expresso no impulso de ingerir alimento é o mais fundamental de todos os instintos; evidente que se expressa através do corpo e constitui-se numa experiência corporal. Na espécie humana encontra-se inseparavelmente ligado ‘a mãe, e este fato constela a inseparabilidade do automorfismo e da relação com um “tu”, que é característico do desenvolvimento humano mais precoce (1995, p. 25-26).

Sublinhou a importância do Self Corporal e do simbolismo metabólico da fase urobórica para a psicologia “primitiva” e para a mitologia e os rituais da humanidade, além de ter assinalado que essa fase filogenética tem seu correspondente ontogenético na primeira infância. O Self Corporal, a totalidade da unidade biopsíquica, é uma instância reguladora que opera a serviço da totalidade e que dirige, quase com exclusividade, o desenvolvimento biopsíquico da criança, inclusive sua progressão através das fases arquetipicamente condicionadas. No estágio mais precoce, a mãe como Self externalizado, como Self Relacional, complementa o Self Corporal da criança. Ambos se encontram ainda indiferenciados na realidade unitária característica da relação primal (1995, p. 26).

Segundo o autor, paralelamente a esse processo, ocorre a remoção do Self que se desloca da mãe para a pessoa da criança. Esse processo caminha lado a lado com o desenvolvimento do ego da criança, é responsável pela extraordinária importância de toda experiência corporal na primeira fase da criança; é quando se atinge essa formação de um Self unitário que a criança verdadeiramente nasce (1995, p. 26). O leite materno é muito mais do que apenas alimento

concreto. É símbolo de um mundo amistoso, e o que dá na mesma, do arquétipo da Grande Mãe. Simboliza a essência da união dual positiva e sua nutrição, satisfação da sede, segurança, calor, proteção, prazer, não estar sozinho, relacionamento, superação da dor e do desconforto, possibilidade de repouso e sono, um sentimento de estar em casa no mundo e na vida como um todo. Criticando Freud (1995), Neumann (1995), apesar de reconhecer o leite como pertencendo à esfera oral, explicou que oral é símbolo de toda troca com o mundo.

A boca tem implicações cósmicas, e mais tarde sociais. Oral não é apenas sugar e lamber, mas também balbuciar, falar e cantar. Daí quando se diz que determinada coisa é oral, não se trata, como acreditam os psicanalistas, da expressão de um estágio infantil da libido, mas do ponto de emergência de um mundo arquetípico de símbolos da maior importância. Não é por acaso que o beijo, com expressão de uma situação inter-humana é algo mais que a estimulação de uma membrana mucosa e sim uma abertura para o exterior para o mundo e para o tu (1995, p.27). Uma criança que se vê privada de sua mãe – e da relação primal-adoece, psiquicamente, e reflete-se numa diminuição progressiva pela vida; não pode ser curada por alimentação material, mas unicamente pela restauração da relação primal que nutre sua totalidade. Neumann explicou que as zonas erógenas de Freud podem também com toda a justiça ser denominadas de *gnoseogenas*, uma vez que não só transmitem prazer como também *conhecimento* a respeito da realidade. No mito, no ritual e na linguagem – que conserva seu caráter simbólico até hoje o conhecimento mais precoce do mundo expressa-se através do simbolismo do corpo. Em alemão, os radicais básicos dos termos que vêm a seguir são claramente os mesmos. Aprender é “engolir” e “assimilar”; “compreender” é “prender usando as duas mãos”, “ingerir”, “digerir”; negar é “rejeitar”, “jogar fora”, “ejetar”, “eliminar”, e muitos outros exemplos que poderiam ser acrescentados, relacionados com o conhecimento humano prístino do mundo através do simbolismo do corpo (1995, p.28).

A realidade unitária é dirigida pela respiração enquanto ponte entre o interior e o exterior, e como primeiro movimento auto-evidente de introversão e extroversão; e também pelo choro enquanto forma preliminar de linguagem, um vez que é pelo choro que o ego vivencia um meio ambiente que alivia o desconforto. (1995, p.29) Ernst Cassirer (1995), mostrou como o “homem primitivo” adquire a experiência de espaço e de tempo através da orientação dada pelo corpo, e colocou o desenvolvimento da linguagem, tanto na humanidade como na criança dentro do mesmo contexto, a saber, de dependência da experiência fundamental do corpo; ou daquilo que denominamos Self Corporal (1995, p. 29). Cassirer (1995) escreveu: “Poderia parecer que as relações lógicas e ideais só se tornariam acessíveis à consciência linguística quando projetadas no espaço e nele analogicamente reproduzidas”

(Neumann *apud* Cassirer, 1995, p.29). No início do balbúcio das crianças, torna-se evidente uma nítida distinção entre grupos sonoros de tendências essencialmente “centrífugas” e “centrípetas”. O *m* e o *n* revelam claramente uma direção para dentro, enquanto, as consoantes explosivas *p* e *b*, *t* e *d*, *mostram* um sentido oposto. Num caso, o som indica um esforço para voltar ao sujeito; no outro, uma relação com o “mundo exterior”, um voltar-se para ou um rejeitar. Um corresponde aos gestos e agarrar ou puxar para perto de si; o outro, aos gestos de apontar ou de empurrar para longe. É devido a essa distinção primordial *que podemos entender a surpreendente semelhança entre as primeiras “palavras” de crianças de todas as partes do mundo*. E os mesmos grupos fonéticos são encontráveis em funções idênticas ou parecidas quando investigamos a origem e a forma fonética mais primitiva das partículas demonstrativas e dos pronomes nos diferentes idiomas” (1995, p.29-30).

Acrescentou que, analogamente Piaget demonstrou que a experiência da palavra na criança começa com o corpo e com o simbolismo do corpo. “O universo todo”, disse Piaget, “é sentido como em comunhão com e obediente ao Self. “Para a criança, como para o homem “primitivo”, tudo aquilo que a nossa consciência vê como uma qualidade ou função é visto como algo físico, como uma substância, como um elemento corporificado. De acordo com isso, disse Piaget a respeito da criança: “A realidade está impregnada pelo *Self* e um pensamento é compreendido como se pertencesse à categoria da matéria física” (1995, p.30). Ele explicou que nossa visão clara e consciente apreende uma área da realidade menor do que a que é acessível à totalidade psíquica que vivencia a realidade unitária. A equação corpo-vaso-mundo de Neumann coincide com Melanie Klein ‘a respeito do mundo da criança: “A multiplicidade das coisas jaz no interior do corpo da mãe”; e “Esta parte (o corpo) torna-se um epítome da pessoa toda como um objeto e simboliza ao mesmo tempo o mundo externo e a realidade” (1995, p.208).

Segundo o autor, a criança pensa que seu mundo é real; no entanto, é um mundo simbólico. Por esta razão as falas de uma criança devem ser tomadas sempre simbolicamente e não interpretadas racionalmente do ponto de vista de uma consciência adulta. Ex. A criança não quer comer sua mãe, mas quer assimilar, apreender, compreender o mundo, que nessa fase ainda não se diferenciou da mãe, e por isso não deve ser interpretada como sadismo sádico (1995, p.30) Nessa fase, a ênfase recai nos símbolos e mistérios ctônicos-matriarcais, e não ainda naqueles referentes ao reino celeste, patriarcal, que corresponde à valorização cada vez maior da consciência, que se tornará dominante num momento posterior.

3.6.2.4 Os Estágios no desenvolvimento do ego da criança

Ao discutir o desenvolvimento do ego ativo, que no começo é comum para ambos os sexos, Neumann (1995) falou de “estágios fálicos do ego”. Este termo requer uma explicação. Apesar da palavra “fálico”, a expressão refere-se não a um ego sexualmente enfatizado, mas a um ego cujas atividades dependem em grande parte da totalidade do corpo. Não é por acaso, explicou Neumann, que em latim falo é o *fascinum*, aquilo que fascina. Numa fase primitiva da história humana, o falo tornou-se o *fascinum* para ambos os sexos, enquanto que numa fase ainda mais primitiva o *fascinum* era a fertilidade e a menstruação da mulher. Para uma personalidade não centrada numa consciência de ego estável, o falo é o símbolo da autonomia do inconsciente e do corpo. No falo, a avassaladora e criativamente geradora autonomia do corpo trona-se para o ego a experiência autêntica, fascinante, de um poder superior, que aqui se manifesta como o Self Corporal (1995, p.112).

Nesse estágio, prosseguiu Neumann (1995), o *fascinum* do falo não é vivenciado pelo ser humano do sexo masculino como uma parte de si próprio, muito menos como uma parte de seu corpo, mas como alguma coisa transpessoal. No mesmo sentido iremos falar de um “instinto” como de algo ao qual nós – enquanto ego- estamos sujeitos e somos dirigidos... os instintos são apreendidos sob a forma de deuses e cultuados como tais: a sexualidade, por exemplo como Afrodite, e o instinto agressivo como Marte (2014, p. 112).

O autor explicou, que as primeiras formas de ego no processo de aquisição de independência são fálicas, mas ainda matriarcais. A primeira fase do desenvolvimento do ego é o estágio “fálico-ctônico”. Sua forma vegetativa e animal é ainda, em alto grau, passiva e dirigida. Ainda não se livrou da dominância do poder matriarcal da natureza e do inconsciente. Em contraste, o ego nos estágios mágicos seguintes, o “mágico-fálico” e o “mágico-guerreiro”, já tem uma considerável atividade própria. É o ego mágico-guerreiro que primeiro supera sua dependência do matriarcado, tanto que efetua a transição para o patriarcado com o que o subsequente “ego solar” está relacionado. Na fase solar guerreira, o ego identifica-se com arquétipo do pai. Segue-se o estágio solar-razional do ego patriarcal adulto, cuja independência culmina num relativo livre-arbítrio e num também relativamente livre ego-cognitivo, característico do desenvolvimento ocidental moderno (1995, p. 112).

E resumiu

1. Estágio fálico-ctônico

1.1. Vegetativo

1.2. Animal

2. Estágio mágico-fálico do ego

3. Estágio mágico-guerreiro do ego
4. Estágio solar-guerreiro do ego
5. Estágio solar-racional (1995, p. 113).

O matriarcado psicológico, escreveu, é o período durante o qual o inconsciente é predominante, durante o qual a consciência ainda não adquiriu independência, tanto num sentido da vida do indivíduo quanto filogeneticamente na fase de relação primal da humanidade. Na fase 1, acima, progredindo do estágio vegetativo-passivo para um estado animal mais ativo, a criança começa a dominar o mundo com uma atividade que cada vez mais tem um propósito e, em seu impulso expansivo, já não adere mais inteiramente a mãe como a planta adere a terra, mas amplia sua esfera de experiência e, finalmente, torna-se tão livre para movimentar-se como um animal, e começa a andar (1995, p.115).

Para nós junguianos, o que chamamos de fantasia não perdeu seu vínculo com a realidade, e o mundo ainda não se tornou “objetivo”. Mas a fantasia humana não é uma função regressiva para satisfazer desejos; é antes de tudo o que caracteriza o homem como homem. A fantasia de um mundo transformado é o primeiro estágio é o primeiro estágio de sua transformação real, e não deve ser confundida com o pensamento regressivo a serviço do desejo que caracteriza a fuga neurótica do mundo. O mundo da arte, o mundo da cultura e da civilização, com todas as suas invenções, inclusive a invenção da ciência brotou da fantasia criativa do homem. O que determina se um homem é doente ou sadio, não é a intensidade da sua fantasia, mas a sua habilidade ou inabilidade para transformá-la em realidade.

Como a brincadeira, que está muito próxima à ela, a fantasia é de importância vital para o homem. A realidade não consiste unicamente em experiência externa e a função de realidade não é apenas uma adaptação ao mundo exterior. A primeira realidade à qual o homem precisa adaptar-se é a realidade unitária uma unidade inseparável de dentro e fora. Mais tarde, depois do desenvolvimento patriarcal da consciência, essa realidade única se transforma numa polaridade de mundo -fora e psique- dentro. Uma adaptação deficiente ao mundo interior da psique é tão irrealista e neurótica como uma adaptação deficiente ao mundo exterior (1995, p.117).

Neumann (1995) explicou que a direção do desenvolvimento é a da contenção no interior da realidade unitária para a adaptação a um mundo polarizado, e a ênfase para o homem primitivo e para a criança recai sobre a adaptação ao mundo exterior; de ordinário, complementou, o elemento psíquico permanece inconsciente, e é trazido para a consciência apenas quando existe um distúrbio do sistema inconsciente (1995, p.117). De acordo com a

etnologia, as funções do homem primitivo eram tão altamente desenvolvidas como as do homem moderno e, apesar de diferente do nosso, o estado de sua psique não deve ser considerado “primitivo”. A atitude mágica e a observação exata da natureza não são, de forma alguma, mutualmente excludentes, mas podem perfeitamente caminhar juntas, como o demonstra a arte da Era Glacial. Mas o conhecimento objetivo da natureza é subordinado a uma experiência inconsciente que fala por imagens. Esta forma de conhecimento arcaica, irracional e em grande parte intuitiva, em que o inconsciente prepondera sobre a consciência, não é de modo algum o mesmo que imagens alucinatórias subordinadas ao princípio do prazer enquanto oposto ao princípio da realidade. Completamente diferente de sua importância no homem moderno, a experiência arcaica, guiada pelo instinto – dos animais, do homem primitivo e das crianças, é experiência do mundo e não satisfação alucinatória de desejos (1995, p.118).

Enquanto que a dependência do ego fálico-etônico em relação ao Self Corporal e aos processos inconscientes conectados com a biopsique é acompanhada por uma continua flutuação do ego e de uma consciência ainda não fixada, o ego mágico-ativo já está centrado numa consciência que está começando a ser sistematizada, escreveu o autor. Nesse estágio, o Self, que nossa consciência relaciona com a psique, ainda não perdeu sua característica ampliação cósmica da realidade unitária (1995, p. 118-119).

Assim como na pintura, a criança progride firmemente dos rabiscos desordenados para a figura circular a mandala), de modo que o ego se auto concentra, isto é, define-se contra a flutuação psíquica da qual era uma parte, para transformar-se num centro do mundo, que representa a personalidade e fica ligado à consciência. O ego mágico vivencia a onipotência do poder sobre o corpo. Assim fazendo obtém domínio sobre o mundo, que na realidade unitária formava com ele uma coisa só, e desse modo experimenta a si próprio como o centro do mundo (1995, 120).

Entretanto, explicou Neumann (1995), apesar de já confrontar o mundo, o ego fálico mágico ainda vive num mundo matriarcal determinado pela *participation mystique*. A atividade consciente do ego mágico é um estado excepcional, experimental, que é determinado por fatores acidentais do mundo, e que por isso está a toda hora sendo reabsorvido pelo mundo matriarcal do inconsciente, do corpo e do mundo. Existe uma identidade parcial do ego com o self corporal e é ainda um ego irracional, com intensa carga emocional. Nesse contexto do mundo do matriarcado, os fatores que nossa consciência separa em “imagem simbólica interior” e “objeto exterior” estão indissolivelmente unidos. Por isso

no homem “primitivo” a “morte” de um animal pintado é idêntica à morte de um animal real (1995, p.120).

Todo esse processo acontece no crepúsculo numinoso das imagens arquetípicas e da realidade espiritual, mais do que na realidade material. Neumann. O termo fálico foi utilizado por Neumann, por se tratar de uma atividade fecundante e transformadora, que confronta o mundo e o inconsciente como receptivos; fecundante num sentido supra-pessoal e supra-sexual. Na mitologia corresponde ao jovem amante da grande mãe. É o filho que ela pariu, mas que depois passa a ser o jovem moribundo morto por ela; não obstante, trata-se de um princípio fecundante no interior dela, que a fecunda e transforma com sua atividade fálica (1995, p.121). Neumann (1995) entendeu que ao perseguir seus intentos e objetivos- enquanto opostos aos do corpo e do inconsciente – o ego produz uma mudança no inconsciente e no mundo, e uma nova relação entre eles e o ego. Com o ego mágico começa o mundo do *homo faber*, que não é mais sustentado por um mundo que o alimenta matriarcalmente, mas que muda o mundo por meio de um processo produtivo. O pensamento mágico do ego mágico torna possível o estabelecimento de um centro egóico no cerne da consciência e a liberação da consciência de ego da dominação total do inconsciente, pelo lado de dentro e do mundo pelo lado de fora (1995, p. 123-124). Aqui em outras palavras, explicou, nasce o autodomínio.

3.6.2.5 Passagem do matriarcado

O passo decisivo do matriarcado para o patriarcado é um desenvolvimento progressivo da consciência masculina e de sua libertação em relação ao mundo matriarcal, que é sempre um mundo de magia correlacionada com a mulher. Na vida da coletividade, o processo de desenvolvimento do ego (e a crescente independência de elemento masculino) levou ao triunfo das sociedades de homens e do patriarcado. No curso desse processo, o processo fálico-masculino manifesta-se no simbolismo da espada mortífera, com o qual esse processo estava identificado já na fase matriarcal. Mas agora esse princípio volta-se contra a mulher. Em consequência, atualmente o masculino aparece nos sonhos, tanto de homens como mulheres, como um princípio “matador”, hostil às mulheres (1995, p. 131).

Essa ênfase guerreira do masculino é necessária, explicou Neumann, tanto filogeneticamente como ontogeneticamente para a libertação da consciência e do ego da preponderância do matriarcado. Só o ego lutador, heroico, é capaz de superar o feminino-maternal que, quando obstrui o ego e o princípio masculino da consciência, em seu desenvolvimento, transforma-se na Mãe Terrível, no dragão, na bruxa, numa fonte de medo. Ele também escreveu que o medo não nasce somente da superioridade fundamental do mundo

arquetípico em relação a um ego em processo de desenvolvimento; nasce também nos pontos de transição de uma fase arquetípica para outra. Da mesma forma, explicou, que todo o mundo arquetípico surge para o ego primariamente como a grande mãe, assim também, cada fase a ser ultrapassada transforma-se no dragão da ameaçadora regressão, dragão que precisa ser derrotado pelo ego-herói do progresso (1995, p.132).

Explicou que para o desenvolvimento ontogenético, isto é, para a vida da criança, isto significa que, independentemente do seu comportamento pessoal, a mãe, veículo da imagem arquetípica, torna-se, na transição do mundo matriarcal para o patriarcal, um poder negativo, do qual o ego precisa afastar-se. Aqui, o que os psicanalistas chamaram de complexo de castração desempenha um papel simbolicamente significativo. Nenhum incidente pessoal fortuito entre a criança e seus pais pode ser responsabilizado por esse complexo, pois ele nasce da constelação universalmente humana e transpessoal da transição de uma fase arquetípica para outra (1995, p.132).

A criança associa castração matriarcal, a ameaça de dominação pela Grande Mãe, a uma pessoa do sexo feminino, e a castração patriarcal, a ameaça de dominação pelo Grande Pai, a uma pessoa do sexo masculino. Já foi corretamente assinalado por Whitmont, que a magia deve ser associada com um determinado estrato e fase do inconsciente coletivo. Mas uma interpretação puramente filosófica do extrato arcaico, mágico e mitológico da consciência não consegue ser adequado. Neumann escreveu que, baseada como é na experiência humana viva e na etnologia, a psicologia profunda deve assumir uma perspectiva mais complexa das relações entre experiência do mundo e estágios do desenvolvimento (1995, p.132-133).

A fase mágica caracteriza-se por uma relativa falta de ego, pela primeira emergência de um ego destacado. Por outro lado, o relato de Frobenius sobre a magia de caça tem por título “Simbolismo da Luz”, pois a fase mágica forma uma transição entre os mundos matriarcal e patriarcal da consciência. Neumann explicou que embora o ego mágico conduza a um desenvolvimento patriarcal, carrega ainda evidentes laços com o mundo matriarcal (1995, p.133). Na história humana, escreveu Neumann, a mulher está presente como uma figura humana positiva, e também como bruxa, e no inconsciente como Senhora da Magia, mostra em que extensão a magia está ligada à fase matriarcal. Mas a comunicação de Frobenius (1995) sobre a magia da caça esclarece também a conexão entre a magia e uma nova fase de desenvolvimento. A magia mortal do masculino vincula-se ao simbolismo da luz, especialmente ao sol, figura central do mundo patriarcal superior do céu. O sol, como um caçador e herói que arremessa flechas de fogo, é um arquétipo muito difundido, que pode ser

seguido desde o mito dos nativos da Terra do Fogo até Apolo matador e arqueiro e até o relato africano, no qual a identificação do arqueiro como o sol é abertamente evidente (1995, p.133).

Entretanto, não é o sol como tal, mas o sol nascente, cujo poder radiante prepondera sobre a escuridão da noite que acaba de derrotar. É o princípio transpessoal do caçador-matador, e seu símbolo é o pássaro predatório, a águia. Sua função matadora, guerreira nos é conhecida não apenas via México, mas também via astrologia, onde o sol é correlacionado com o leão e com o tórrido e mortífero calor de julho, com o qual o caçador se identifica nos rituais mágicos. Neumann explicou que somente graças a essa identidade é que se torna capaz de matar sem ser destruído pela vingança do sangue derramado do animal, com o qual está estreitamente ligado (A Criança, p134).

Segundo o autor o ato do matador deve ser anulado e a unidade do mundo restaurada por meio do ritual de finalização que ocorre na manhã seguinte, pelo sacrifício de restituição, no qual a imagem do pelo e do e do sangue do antílope morto é restaurada, a flecha é retirada e o antílope é renovado como uma criatura viva. Nesse raciocínio mitológico o sol suprime a culpa de matar, porque o ego humano, por assim dizer, apenas seguiu a força mortífera do sol, pois a morte não foi inventada pelo homem, mas pelo poder superior, e o homem que mata está apenas acompanhando o exemplo de um modelo transpessoal (1995, p. 134).

Escreveu que, no caso do homem moderno, a ausência de rituais e atitudes adequadas no homem moderno leva a um envenenamento interior, pois sua psique vai se tornando crescentemente neurótica pelos seus atos não assimilados de destruição. Mas, se o ego se fortalece aliando-se e identificando-se com um poder transpessoal, no qual a destruição e o poder deixam de ser atributos de uma mera pessoa para se tornarem parte de uma ordem cósmica, a consequência é uma transformação do instinto masculino destruidor e da vontade de poder. Essa transformação é necessária para o desenvolvimento do ego. Nesse caso, em vez de ser um assassino, o homem torna-se um caçador ou um guerreiro; a função de derramar sangue fica identificada com a vida transpessoal do grupo e com uma necessidade da vida humana, sendo dessa maneira justificada (1995, p. 135).

No momento em que a personalidade e o ego param de seguir a vontade inconsciente da natureza e não são mais absorvidos inteiramente pela atividade mágica, passando a dar conta de si mesmos, chegando assim à autoconsciência, nesse ponto situa-se o limiar do mundo patriarcal e solar. Mas esse fortalecimento requer também um ritual. Como no estágio mágico do ego, esse ritual é realizado primeiro no interior do grupo, que é realizado primeiro no interior do grupo, que é vivenciado pelo indivíduo como o Self Grupal diretor (1995, p.135).

Ontogeneticamente, quando uma criança é desmamada, a mãe assume de início o papel de Self, como um Self exterior ou relacional, sobre o qual o ego em desenvolvimento da criança se apoia, enquanto o grupo como Self Grupal assume esse papel em relação ao indivíduo. Todos os ritos de iniciação, sejam matriarcais ou patriarcais, sejam de menino, de meninas ou de adultos, têm *a função de transformar o ego em sua relação com o Self* (1995, p.135).

3.6.2.6 A emergência do patriarcado

Somente no ponto em que a criança supera o matriarcado e forma uma relação com o arquétipo do pai, que os sexos começam a divergir em desenvolvimentos e que a psicologia de uma menina começa a divergir de uma menina começa a diferir da de um menino, explicou Neumann (1995, p.135). Neumann (1995) escreveu que o totem como animal, planta ou como outro elemento da natureza, mantém um vínculo estreito com o grupo. Esse vínculo baseia-se na *participation mystique* entre o grupo e o totem. Essa *participation mystique* cria uma relação de parentesco e de identidade entre o totem e o grupo que o reverencia. O fato essencial acerca do totem é que não se trata de uma pessoa, mas de uma figura transpessoal de pai, de quem o fundador do grupo descendia. A ligação dos membros com o grupo é confirmada por um ato solene de iniciação. Os mistérios do grupo masculino opõem-se aos do feminino; por serem “velados”, são mistérios espirituais e não mistérios da natureza, como os das mulheres. O grupo masculino, totêmico, é unido por um vínculo superior, espiritual, ou – em nossa terminologia – solar. Esse vínculo sagrado entre as partes do grupo é criado pela refeição totêmica, durante a qual, em ocasiões solenes, o totem é comido e “incorporado”. “A luz da etnologia geral, a mentalidade totemística revela uma preferência pela concepção solar” (Neumann apud W. Koppers, 1995, p.136).

Isso significa que o totem é uma encarnação do ancestral espiritual, do fundador, do qual todo membro do grupo é filho espiritual, isto é igualmente verdadeiro em todas as religiões e mistérios posteriores; o grupo totêmico é sem dúvida, seu precursor mais antigo. Explicou que o animal totêmico como “Self Grupal” transpessoal pode ter no começo um caráter urobórico, isto é, pode apresentar aspectos tanto maternos-continentes como paternos-geradores. Mas, ainda no período matriarcal, o aspecto paternal e descobridor (fundador), que posteriormente é característico do totem por oposição ao mundo matriarcal, começa a vir para o primeiro plano (1995, p.136).

Comer o animal totêmico era primitivamente, um rito de transição, no caso, a transição do matriarcado para o patriarcado. Esse rito abria assim caminho para uma nova fase arquetípica. A figura do pai pertence a ambos os estratos. Tanto o “Macho Terrível – que de

início se coloca lado a lado com a mãe e só posteriormente se volta contra ela – como o pai celestial superior são aspectos do arquétipo do pai. Este arquétipo manifesta-se na filogênese e na ontogênese, porém numa sucessão de estágios, na qual o superior segue-se ao inferior, o solar ao fálico. Somente no estágio solar, quando o fálico aparece como “falo-espírito” e como origem do vento, é que o princípio masculino adquire sua potência suprema geradora espiritual. E é somente nessa fase que a identificação ainda imatura do ego com o fálico inferior e sua hostilidade à mulher são superadas. O objetivo das iniciações masculinas, das quais as iniciações dos adolescentes são as mais conhecidas, é sempre uma espécie de “Segundo Nascimento”; numa forma contrária à natureza, isto é, sem a participação de uma mulher, o indivíduo renasce como membro do grupo (1995, p. 137-138).

Nestes ritos, onde o iniciado é “nascido” e deve comportar-se como um recém-nascido, ele não é parido por uma mãe pessoal, mas por um ser transpessoal, a casa de iniciação, por exemplo, cujo simbolismo está sempre ligado com a figura arquetípica do pai. Neumann criticou Freud pois numa fase da pesquisa que levava em conta apenas a experiência individual, que se aprofundava apenas da consciência até o inconsciente pessoal, e não tinha compreendido a estrutura arquetípica transpessoal da psique, era impossível escapar de uma de uma interpretação pessoal do parricídio e do totemismo. Tais explicações, no entanto, cobrem apenas uma parte da realidade. Na era primordial, o sujeito do desenvolvimento era o grupo e não o indivíduo (1995, p.138).

Escreveu que a conexão, tão característica da fase patriarcal, entre a comunidade, a consolidação do ego e a consciência, torna-se evidente pela primeira vez, nas sociedades de homens no totemismo que a elas pertence. A coletividade masculina é a origem de todos os tabus, leis e instituições destinadas a pôr fim à dominação do urobóros e da Grande Mãe. O Céu – o Pai – o Espírito e princípio masculino formam um conjunto; representam a vitória do patriarcado sobre o matriarcado. Assinalou que todo arquétipo tem dois aspectos, um “bom” e outro “terrível”. A consciência dessa ambivalência do arquétipo é que o arquétipo dominante de cada sucessiva fase do desenvolvimento tem a tendência de manter o ego preso. Isto dá lugar a um conflito entre a centroversão, que pressiona para adiante, em direção ao estágio seguinte do desenvolvimento, e a inércia auto perpetuadora de cada fase dominante. Nessa situação, o arquétipo da fase seguinte mostra seu aspecto positivo, e o da fase atual a ser transcendida mostra seu aspecto aderente, terrível, ameaçador. Mas aqui vemos como o Self, com sua tendência a totalidade e ao preenchimento da predisposição humana, manipula os arquétipos e seus aspectos. O medo que o ego sente do aspecto terrível da fase aderente demonstra ter um propósito, pois facilita ou torna necessária a transição; na verdade esse medo

é mobilizado pelo Self. Em cada estágio do desenvolvimento, o Self encarna-se num arquétipo, conquanto não se torne idêntico com ele. Desse modo, sua manifestação muda de fase para fase; aparece primeiro no arquétipo da mãe, depois no arquétipo do pai; a seguir, como Self Grupal, e então como um Self individual. Isso leva o ego a um conflito fundamental (1995, p. 144).

Explicou que quando o Self se encarna num arquétipo, esse arquétipo representa um valor supremo para o ego. Consequentemente, a transformação do Self compele o ego, que também se encontra em processo de transformação, a matar aquilo que até então vinha sendo o valor supremo; torna-se um “deicídio”. Mas, para o ego, isto inevitavelmente significa ansiedade, sentimento de culpa e sofrimento porque, do ponto de vista da manifestação mais antiga do sagrado, a manifestação do estágio superior seguinte do Self é perigosa e pecaminosa. Como consequência desse conflito desnecessário, o desenvolvimento humano depende, o desenvolvimento humano depende de uma abertura criativa que permite ao homem tornar-se um ser sofredor, mas ao mesmo tempo criativo e heróico. Pois, completar os estágios no desenvolvimento da consciência não significa apenas receber e identificar-se com valores supremos, mas também abandoná-los mais tarde mais tarde e desfazer identificações (1995, p.145).

3.6.3 O conceito de centroversão e as fases do desenvolvimento humano

Neumann (1995) explicou que o curso da existência humana – e extra-humana, a fase inicial da vida, é dirigida pelo inconsciente. A unidade da psique, que a psicologia analítica define como o “Self”, funciona de maneira imediata e sem reflexão na totalidade de um sistema psicofísico auto-regulador e auto equilibrador. Em outros termos, a tendência é chamada de centroversão, cujo desenvolvimento na psique é tem um protótipo biológico e orgânico (2014, p. 209).

Definiu centroversão como a tendência inata da totalidade para estabelecer unidades das suas partes, e de coordenar as suas diferenças em sistemas unificados. A unidade do todo é mantida por processos compensatórios que a centroversão controla, processos com a ajuda dos quais o todo se torna um sistema auto criador e em expansão. Podemos destacar duas fases para a centroversão:

A *primeira fase* da centroversão leva ao desenvolvimento do ego e à diferenciação do sistema psíquico, e a *segunda fase* da centroversão, leva ao desenvolvimento do self e à integração do sistema psíquico. A atividade inconsciente do self domina toda a vida, mas somente na segunda metade vem a ser consciente. A primeira dialética está situada entre o

indivíduo e a sociedade e na segunda metade da vida, tem-se a dialética interior, isto é, entre o ego e o inconsciente coletivo (2014, p. 291).

Num estágio posterior, acrescentou, que a centroversão se manifesta como um centro diretivo, isto é, como *centro de consciência* no ego e como *centro psíquico* no Self. Durante o estágio pré-psíquico, ela funciona como o princípio da enteléquia na biologia, razão pela qual seria melhor denominá-la, nessa fase, tendência integrativa. A tendência específica de centroversão só se afirma no decorrer do processo formativo, quando um centro visível aparece no ego ou tem que ser postulado no Self. Ela opera de modo inconsciente, como a função integradora da totalidade, em todos os organismos, da ameba ao homem. Por motivos de simplicidade Neumann explicou, que manteve o termo “centroversão” mesmo nos estágios iniciais do desenvolvimento. Ele escreveu que na medida em que um organismo sujeite todos os processos causais ao seu próprio sistema de relacionamento voltados para um propósito, a orientação teleológica é um princípio superior que pertence à própria natureza desse organismo e exprime a sua totalidade e unidade. Mas, apesar de todo nosso conhecimento, não dispomos de bases para coordenar esse princípio teleológico com qualquer centro consciente. Devemos considerar o *conhecimento incorporado* e a direção teleológica inconsciente como marcas essenciais de todo organismo (2014, p. 209-210).

O autor acrescentou que, quanto mais primitivo for o nível psíquico, tanto maior será a sua identidade com os eventos corporais que os regem. Mesmo os complexos pessoais, ou seja, partes separadas e semiconscientes da personalidade que pertencem às camadas superiores, são carregadas afetivamente e têm “acento emocional”, evocam alterações físicas no sistema circulatório, na respiração, na pressão, etc. Complexos e arquétipos mais profundos têm suas raízes ainda mais assentadas na fisiologia do corpo e, ao irromperem na consciência, afetam de forma violenta, o todo da personalidade, como o caso extremo da psicose o demonstra tão claramente. (2014, p. 210).

Explicou que um exemplo instrutivo do simbolismo “corpo-self” é fornecido pelas “churingas” dos aborígenes australianos e pela “ap”, correspondente da Nova Guiné. As “churingas” são pedaços de madeira ou pedra que são escondidos em cavernas especiais. A palavra “churinga” significa “o próprio corpo oculto da pessoa. “Segundo Lévy-Bruhl a “churinga” é, portanto um “segundo eu” do indivíduo, ou seja, o próprio indivíduo. E mais: A relação entre homem e a sua *churinga* se expressa na frase: *nana unta mburka nama* – este, isto é, a *churinga*) corpo és tu. A relação entre eu, segundo eu, ancestral totêmico e *churinga* é de participação; dela Lévy-Bruhl diz, com acerto, que se equipara á consubstancialidade. O

segundo eu é o anjo da guarda do indivíduo; contudo, se se irritar em função de negligência, também pode ser inimigo seu, provocando doenças, etc (2014, p. 211).

Neumann chega à importantíssima conclusão, na qual o fato de que, no presente caso o self é experimentado como idêntico ao corpo e ao mundo dos ancestrais torna a conexão ainda mais significativa. O animal totêmico (*iningukua*) representa a “experiência ancestral que existe dentro de nós”, a qual é incorporada ao corpo e é ao mesmo tempo, a base de nossa individualidade (2014. p. 211). Como princípio superior que opera mediante a cabeça e a consciência, o ego entra em conflito com o corpo e esse conflito às vezes leva a uma dissociação parcial, neurótica, que, contudo, é apenas produto de uma ultra diferenciação posterior. Mas, ao mesmo então, a totalidade do corpo parece se encontrar numa relação de identidade e igualdade com a totalidade da psique, ou seja, o self. Essas duas formações da totalidade, ou imagens de inteireza, são superiores à consciência do ego e regulam os sistemas individuais, inclusive a consciência do ego, a partir de um ponto de apoio total de que o ego só pode ter consciência parcial (2014.p.212).

Relatou que a excitabilidade da matéria orgânica é uma daquelas propriedades elementares que facilitam a orientação do indivíduo no mundo. Graças a essa excitabilidade, o tecido nervoso se diferencia e os sistemas perceptivos dos órgãos dos sentidos desenvolvem. A consciência, como sistema de controle da centroversão, está coordenada com eles. O registro e combinação de estímulos interiores e exteriores, a reação compensadora a eles, o armazenamento de estímulos e os padrões de reação estão entre as funções essenciais de um sistema de consciência centrada no ego. No curso de milhões de anos de diferenciação, são criados relacionamentos cada vez mais complicados no interior da estrutura do organismo, mas surge também uma crescente necessidade de registro, controle e compensação. A maioria desses inumeráveis pontos de compensação é inconsciente e incorporada; isso significa que eles estão embutidos na estrutura do sistema corporal. Contudo, com o aumento da diferenciação, as zonas sob controle vão sendo crescentemente representadas no órgão de controle da consciência. Essa representação assume a forma de imagens, que são equivalentes psíquicos dos processos físicos que ocorrem nos órgãos (2012, p. 213-214).

Neumann (1995) escreveu que uma psicoterapia do indivíduo e uma terapia cultural da sociedade como um todo só nos parecem possíveis quando tivermos logrado uma visão sinótica da origem e da significação da consciência e da sua história, visão capaz de nos permitir um diagnóstico da situação da consciência e da sua história, visão capaz de nos permitir um diagnóstico da consciência do indivíduo e do coletivo. Devemos às pesquisas de Jung o reconhecimento da enorme importância que têm para a psicologia e a psicoterapia as

fases da vida, assim como, assim como a descoberta do desenvolvimento do processo de individuação na segunda metade da vida. A primeira metade, como o processo de diferenciação, está sob a orientação do modelo histórico da formação e desenvolvimento do ego; nessa primeira parte da vida, ocorre a transição da centroversão a partir da totalidade atuante o inconsciente, isto é, do self para o ego (2014, p.282).

A juventude prolongada (quase 16 anos), em contraste com o rápido desenvolvimento animal, é a mais importante condição para a cultura humana e a sua transmissão. A inclusão de um duradouro período de aprendizagem e educação, que se estende à plena maturidade, tem a sua contraparte no desdobramento da consciência ao longo da história humana. Durante esse período, o cérebro se desenvolve até o nível em que o homem como espécie o levou. O período de aprendizagem, que termina com a puberdade, é dedicado à educação cultural, consistindo na adoção de valores coletivos e na diferenciação adicional da personalidade, cujo estágio derradeiro encontramos no adulto e cujo desenvolvimento, na medida em que faz parte do contexto da orientação patriarcal de evolução da consciência, ainda vamos esboçar de maneira sumária (2014, p.283).

Para adaptação ao coletivo e suas exigências contribuem vários fatores. O seu denominador comum é o fortalecimento da consciência e da sua capacidade de ação, com a exclusão das forças inconscientes que podem estorvá-lo. Um dos fatores é a diferenciação do tipo psicológico. Ou seja, todo indivíduo adota uma atitude definida, introvertida ou extrovertida, diante do mundo. Ao lado da atitude habitual de cada um há a diferenciação de determinada função principal da consciência, função essa que difere de indivíduo para indivíduo. Essa diferenciação de tipo, condicionada constitucionalmente ou de outra maneira, garante ao indivíduo o máximo de oportunidades de adaptação. Essa diferenciação é acompanhada pela repressão da função menos eficiente, a qual, como “função inferior”, continua em grande parte inconsciente (2014, p.283).

O preço pago por essa adaptação à realidade, é a necessidade de ter que renunciar à totalidade inconsciente da personalidade, em particular para a criança introvertida, explicou Neumann. Na primeira metade da vida, o desenvolvimento é marcado por duas crises decisivas, cada qual correspondendo a uma luta com o dragão. A primeira crise se caracteriza pelo encontro com o problema do Primeiros Pais e pela formação do ego. Ocorre entre os três e os cinco anos, tendo a psicanálise nos familiarizado com certas partes e formas desse conflito, por ela denominado complexo de Édipo. A segunda crise é a puberdade, na qual a luta com o dragão tem que ser travada, uma vez mais, num nível novo. Nessa fase, a formação do ego é fixada em definitivo; mas, desta vez com o apoio do que chamamos o “céu”, ou seja,

vão se formando novas constelações arquetípicas e uma relação nova do ego com o self (2014, p.284).

Para isso a criança tem que perder justamente aquilo que tem em comum com o gênio, o criador e com o homem primitivo, e constitui o charme e o encanto de sua existência, para que possa se dirigir no sentido da utilidade coletiva. Do princípio do prazer ao princípio da realidade, ocorre nesse processo um retrocesso do mundo da fantasia e das forças artístico criadoras, bem como da vivacidade do sentimento a favor do “bom senso” e do “bom comportamento”. Ontogeneticamente, explicou, desenvolvem-se agora todos os processos descritos como indispensáveis à formação do ego e a separação dos dois sistemas da consciência e do inconsciente. A apercepção da criança de um mundo primário é esmagada com a ajuda da personalização secundária e, no final, eliminada. Os arquétipos transpessoais são aos poucos bloqueados e dissimulados pelas figuras pessoais do ambiente com as quais o ego está relacionado (2014. p. 284).

Explicou que se segue então a fragmentação dos arquétipos e a separação entre o lado pessoal “bom” da figura da Mãe e seu lado negativo transpessoal ou vice-versa. O medo da criança e seu sentimento de se encontrar ameaçada não decorrem do caráter traumático do mundo, mas por estar o ego saindo desse espaço noturno. Tem que haver de parte das figuras pessoais do ambiente um aconchego secundário para facilitar a saída do aconchego primitivo do estado urobórico. Há também a superação da ênfase corporal da primeira fase, por meio de ordens e proibições do ambiente que são os primeiros aspectos da formação de um ego superior (2014. p. 285).

Outra característica geral do desenvolvimento da consciência, segundo o autor, é a deflação do inconsciente, que pode ser acompanhada ao longo do desenvolvimento normal da criança; nessa deflação, o mundo primordial e inconsciente da infância, o mundo do sonho e dos contos de fada, assim como os desenhos e jogos infantis, vai recuando gradativamente diante da realidade do mundo exterior. A libido retirada do inconsciente vivo é empregada na construção do sistema da consciência e sua ampliação onde a escola tem um papel fundamental (2014. p. 285). Neste momento, relatou, a linha do desenvolvimento da consciência, com seu lema “. Para longe do mundo da mãe! Rumo ao pai! “, é imposta, sem distinção, as crianças do sexo masculino e do feminino, embora cada qual a solucione à sua maneira. Ser um queridinho da mamãe é um indício de não ter realizado a luta com o dragão da primeira fase, que encerra a primeira fase da infância. Esse fracasso impossibilita o ingresso na escola e no mundo de outras crianças, do mesmo modo como o fracasso na iniciação da puberdade impede a entrada no mundo dos adultos, de homens e mulheres (2014, p. 286).

Em continuidade a isso formam-se as instâncias da personalidade descobertas por Jung: a persona, as figuras da anima e do animus e a sombra. Surgem como consequência dos processos de diferenciação já descritos, que ocorrem na primeira metade da vida. Neles, características personalístico-individuais se unem a características arquetípico-transpessoais, e funcionam como órgãos psíquicos potenciais. O desenvolvimento da persona é o resultado de um processo de adaptação que reprime características e tendências individualmente importantes, tornando-as invisíveis ou suprimindo-as no interesse de fatores coletivamente práticos ou desejáveis. Aqui também a totalidade é trocada por uma personalidade aparente, eficiente e bem-sucedida.

Ao se impor a consciência ética (superego) que é a representante dos valores coletivos no interior da personalidade, a “voz”, a experiência transpessoal emudece; Neumann explicou que ao se abandonar o paraíso abandona-se também a voz da divindade que nele fala. (Neumann, 2014 p. 286). Relatou que enquanto a disposição natural de todo indivíduo o inclina a uma bissexualidade física e psíquica, o desenvolvimento diferencial da nossa cultura força-o a deslocar o elemento contra-sexual para o inconsciente. Como resultado, a consciência só aceita o tipo de caráter que a valoração coletiva considera correspondente às características sexuais externas. Assim é que as características “femininas” e “relativas à alma” são consideradas indesejáveis num garoto, pelo menos em nossa cultura. Explicou que tal acentuação da sexualidade específica de cada pessoa termina por constelar o elemento contra-sexual no inconsciente, na forma de anima, nos homens, e do animus, nas mulheres; a anima e o animus, sendo figuras parciais que permanecem inconscientes, dominam a relação do inconsciente com a consciência. Por isso no início da diferenciação sexual há uma antipatia com relação ao sexo oposto. O princípio geral da diferenciação, pressupõe o sacrifício da totalidade, que é representada pela figura do hermafrodita (2014, p. 286).

Algo semelhante ocorre no processo de formação da sombra e das demais instâncias promove o fortalecimento do ego, da consciência e da vontade e leva, em virtude do relativo bloqueio do lado instintivo, e a uma maior tensão no interior da personalidade. Pela sua identificação com o ego a consciência perde o contato com o inconsciente e, portanto, com a totalidade psíquica. No entanto a consciência pensa ser ela própria a totalidade. Nesse processo de transplante, que significa o deslocamento da centração inconsciente nos instintos para a centração no ego, um fracasso causa um sem-número de perturbações e enfermidades do desenvolvimento. Um distúrbio nos fatores arquetípicos interiores, leva à neurotização da personalidade ao passo que uma falha no desenvolvimento ético (superego) (2014, p. 287).

Neumann (1995) explicou que a centroversão se manifesta, na psique como tendência à

totalidade que, à medida que a vida segue seu curso, equilibra unilateralidade da primeira metade mediante um desenvolvimento compensatório na segunda, fazendo com que a intensificação da relação da consciência com o inconsciente substitua o conflito original pela síntese crescente e cada vez mais ampla (2014, p. 287).

Relatou que o crescimento da consciência do ego leva a uma progressiva transferência de libido para o mundo, isto é, a uma “ocupação crescente com os objetos. Essa transferência, explicou, deriva de duas fontes: de um lado, da aplicação do interesse da consciência por meio do ego e, de outro, da projeção de conteúdos inconscientes. Sempre que se torna excessiva a carga energética dos conteúdos inconscientes, se desprendem do inconsciente e são projetados. Agora eles se apresentam à consciência como imagens que animam o mundo exterior e o ego os experimenta como conteúdos deste mundo. Assim, a projeção leva a uma fixação mais forte no mundo e nos portadores dessa projeção (2014, p. 288).

O trabalho compensatório da consciência é intensificado na puberdade; as projeções mais importantes desse período são as da anima ou animus, as imagens contra-sexuais adormecidas no inconsciente. A separação das imagens dos pais reais, que deve ser realizada na puberdade, tem como condição a estimulação do arquétipo dos pais supra pessoais, dos pais primordiais, tais como mostram os rituais de puberdade dos primitivos. Essa estimulação é explorada institucionalmente pelo coletivo para o coletivo, promovendo e exigindo a projeção dos arquétipos parentais sobre conteúdos transpessoais, ou melhor, tomando os mesmos como se fossem transpessoais (2014, p. 288).

Neste novo momento, a figura do mestre, do professor, do líder, da personalidade-mana, como projeção do arquétipo do pai, tem a mesma importância que a projeção do arquétipo da mãe sobre a pátria, a comunidade, a igreja ou algum movimento. A partir de então, tendo saído do círculo familiar e entrado no coletivo, a vida do adolescente é cada vez mais conclamada e usada por esses conteúdos. Neumann explicou que o critério determinante do ser “gente grande” é a condução do indivíduo para fora do círculo familiar e a sua introdução no mundo dos “grandes pais da vida”. Por isso, a puberdade corresponde a uma época de renascimento e de um simbolismo que representa a auto-geração do herói pela luta com o dragão. Agora o renascido o é pelo princípio paterno, identificando-se com ele na iniciação. Ele se torna filho do pai sem mãe, e, ao tornar-se idêntico ao pai, torna-se também o pai de si mesmo (2014, p.288-289).

Agora está realizada a separação do inconsciente até o ponto em que é necessária para o estabelecimento da tensão entre os sistemas da consciência e do inconsciente. Nas consagrações, o cânone cultural arquetípico é transmitido pelos anciãos, representantes do

céu, como o mundo espiritual do coletivo. Agora, ser iniciado e ser adulto significa representar o coletivo de maneira responsável, pois doravante o significado supra pessoal do ego e do indivíduo embutido na cultura do coletivo e no seu cânone (2014, p. 289). A “queda” da psique pelo exterior, característica do desenvolvimento normal na primeira metade da vida, só é obtida através do fascínio pelas imagens arquetípicas que atuam “por trás” da realidade a ser conquistada. Pela progressiva conquista do mundo dos objetos e pela adaptação a ele, formam-se agora, tanto no extrovertido como no introvertido, a consciência e a personalidade. Constituem exceção os indivíduos criadores, dotados de um excesso de atividade do inconsciente, nos quais, no entanto, a capacidade da consciência está à altura do excesso; outra exceção são os neuróticos onde o desenvolvimento da consciência foi perturbado (2014, p. 290). Neumann (1995) explicou que pela ausência, na nossa cultura, de ritos e instituições destinados, tal como os ritos da puberdade, a facilitar a passagem do adolescente é um dos motivos de neuroses na juventude, sendo comum a todas elas a dificuldade de se encontrar o acesso ao mundo pela adaptação ao coletivo e ao parceiro. De um modo semelhante, mas numa lógica invertida, faltam ritos para o climatério onde ocorre a dificuldade de se encontrar o distanciamento do apego ao mundo, tão necessário ao envelhecimento e suas tarefas. Enquanto na primeira metade da vida a posição central do ego não permite que o efeito da centroversão chegue à consciência, na segunda metade da vida o ego é exposto a um processo um tanto doloroso que, começando no inconsciente, permeia toda a personalidade; essa transformação psicológica, com sua sintomatologia e o seu simbolismo. Jung chamou isso de processo de individuação e que foi, nos seus trabalhos sobre a alquimia enriquecida com um extraordinário material (2014, p. 290-291).

Nessa fase madura, na integração da personalidade, o processo corre no sentido inverso ao que a personalidade percorre na sua fase de diferenciação; é constelada uma nova inteireza entre os sistemas da consciência e do inconsciente, até então em oposição polar. O ego pode alcançar a consciência do self. O caminho de transformação pela individuação é o processo alquímico-hermético, uma nova forma de luta contra o dragão, que culmina na mudança qualitativa da consciência. Aquilo que chamamos “Osíris ou a transformação torna-se uma realidade psicológica para a consciência, como “experiência de unidade da psique” (2014, p. 291).

Na primeira metade da vida temos a deflação de inconsciente, diferenciação e a formação da dedicação ao exterior, ao coletivo, enquanto que na segunda metade há uma substituição por uma deflação do mundo, pela integração e pela dedicação ao interior, cujo foco é o self. Enquanto, no desenvolvimento da personalidade, a manifestação espontânea do

inconsciente era liderada pelo símbolo natural, agora encontramos, ao lado disso, o fenômeno que Jung chamava “símbolo unificador” e “função transcendente” (2014, p. 292). Neumann (1995) explicou que como produto da função transcendente, o símbolo unificador supera tensão energética e material existente entre a firmeza egóica da consciência e a tendência oposta do inconsciente de subjugar a consciência. Com a inclusão criativa de elementos novos, até então não operantes, as posições de consciência e inconsciente são superadas, isto é, transcendidas. Escreveu: “a firmeza e a determinação da individualidade, de um lado, e a energia superior da expressão inconsciente, de outro, não passam de sinais de uma mesmo fato”. Firmeza e determinação da individualidade: isso significa a força e a integridade, inclusive integridade moral, da consciência. Já “a energia superior do inconsciente” é a função transcendente, que corresponde ao componente criador da psique, capaz de superar uma situação de conflito, não solucionável pela consciência, através de um caminho, de um valor ou de uma imagem novos, gerando uma síntese (2014, p. 293). Nessa fase avançada da individuação, na sua auto-experiência, o ego se sente divino no self e mortal em si próprio; a correlação do símbolo aparece na frase hassídica: “*O homem e Deus são gêmeos*”; o mesmo acontece no simbolismo pai-filho ou mãe-filha. Ao ceder o seu título de unicidade e sua posição central ao self, o ego, como representante indireto dele, se torna “rei do mundo”, do mesmo modo como o self é “rei do mundo espiritual”. Para se chegar a isso o indivíduo tem que passar por uma pré-condição, ainda dentro do âmbito do arquétipo do herói, isto é, como luta com o dragão e como *hierogamos* com a anima. A introjeção do arquétipo do herói, a união com a alma, a fundação do reino que “não é deste mundo” e o nascimento do rei são tanto os mistérios da alquimia como os do processo de individuação (2014, p. 293).

Enquanto o ego separado se reconhece como um átomo no meio dos mundos coletivos originais da *psyque* objetiva e da *physis* objetiva, o ego unido ao self se experimenta, no sentido antropocêntrico, como o centro do universo. Tendo passado por todas as fases da experiência do mundo e de si mesmo, o indivíduo alcança a consciência do seu verdadeiro significado. Aqui temos uma estrutura ampliada, a plasmação da personalidade, através da transformação de tensões potenciais quantitativamente maiores em estruturas qualitativamente mais elevadas e estáveis. Isso se expressa no simbolismo com círculo, esfera, pérola, flor perfeita, diamante e a pedra como símbolos do self. Porque a humanidade como um todo e o indivíduo isolado têm a mesma tarefa, ou seja, realizarem a si mesmos como uma unidade (2014, p. 295). Passaremos a História e vida da artista Hilma Af Klint.

4 Delimitação do Objeto

4.1 Hilma Af Klint - Uma História de entrega à Criação



Ilustração 18 - Hilma Af Klint - (1862 – 1944) - (2005, p.85)

O trabalho pictórico de Hilma Af Klint data do início do século XX, e atualmente, neste início de século XX ressurge, com sua arte considerada visionária, oculta e mediúnica, apontando para a evolução do ser humano em direção ao espiritual. Em sua obra, vislumbramos as polaridades da matéria e do espírito, do feminino e do masculino, do bem e do mal, da luz e da escuridão, da totalidade do cosmos, a árvore da vida, a jornada do herói, a religião e a ciência, as flores, os líquens; enfim, a natureza em sua metamorfose. Esta pluralidade de perspectivas, percebemos em conexão, à teoria de Carl Gustav Jung a qual, traz como eixo simbólico, os “opostos e os processos de transformação na psicologia da alquimia”.

Neste capítulo abordaremos a obra da artista Hilma Af Klint adotando um olhar acadêmico, trazendo a possibilidade de dialogar com a teoria de Erich Neumann ancorada

pela obra Jung. Hoje o trabalho de Hilma Af Klint, referencia-se como oculto, cheio de mistérios e conhecimentos ainda não revelados ao mundo moderno. Nesse mistério, a artista viveu durante sua vida, tentando buscar através das pinturas, as representações simbólicas do mundo espiritual, por assim dizer, daquilo que não é visível a nós. Suas obras retratam uma atitude simbólica, produções de uma imagética que expressa o transcendente, que nos permite uma relação dialógica com os arquétipos pertencentes à alma humana, profundamente estudados por Jung e revelados como manifestações do Inconsciente Coletivo.

Em sua busca constante pela ciência espiritual, Hilma Af Klint, participava de palestras de Annie Wood Besant (1847 -1933), líder da Sociedade Teosófica, onde conheceu Helena Blavatsky (1831 – 1891) - mais conhecida como Helena Elena Petrovna Blavátskaya (em russo: Елена Петровна Блаватская, Ekaterinoslav, Império Russo) e Rudolf Steiner (1861 - 1925). Conta-se que não mostrou suas obras a ninguém com exceção de Rudolf Steiner, fundador da Antroposofia, em quem confiou e acreditava que poderia ajudá-la.

Segundo Johan Klint, em “A arte oculta de Hilma Af Klint e sua pintura para o futuro” escrito para a Revista Caliban, “a pintura abstrata de Hilma é seu modo de reproduzir fisicamente o mundo astral em uma tela ou papel. Mais especificamente, os trabalhos abstratos de Hilma Af Klint podem ser caracterizados como: Imagens sistemáticas de ideias filosóficas complexas e conceitos espirituais”. Nessa entrevista, Johan Af Klint, “sobrinho de Hilma Af Klint e diretor da Fundação Hilma Af Klint em Estocolmo, falou que a artista convidou Rudolf Steiner para visitar seu estúdio e mostrar o seu trabalho, até então guardado em segredo. Ao conhecer sua produção, Steiner não poupou palavras para dizer-lhe que seu trabalho estava além daquele tempo e da compreensão daquela época. Não foi fácil para ela assimilar as críticas e considerações daquele líder espiritual que ela considerava influente e carismático e um dos únicos aos quais ela confiava que pudesse entender sua obra e ajudá-la a compreender com o que estava lidando.



Ilustração 19 - Hilma Af Klint – Ateliê - 1900 –
(Pinheiro, 2018, p. 75)

Essas considerações parecem ter influenciado Hilma Af Klint e, em sua biografia, observamos que a artista deixou em testamento, questões pertinentes de como gostaria que suas obras viessem ao grande público, deixando assim escrito, que só poderiam ser reveladas 20 anos após sua morte. Steiner disse: “as obras estariam além de seu tempo e compreensão que seus contemporâneos não estariam prontos para entender o significado de suas imagens” e, que todas as suas tentativas de mostrar suas obras a grupos seletos e específicos foram recusadas na época. Assim, sua obra abstrata permaneceu secreta por muitos anos. Estaremos trazendo um pouco de sua história biográfica, a fim de situarmos a artista à época em que viveu.

Hilma Af Klint (1862–1944) nasceu em Estocolmo, Suécia, em 1862, em uma família de oficiais navais muito prestigiada crescendo nessa cidade e na ilha Adelsö no lago Mälare. Quando completou dezessete anos (1879), começou a participar de grupos e leituras sobre espiritismo e ocultismo; estudou sobre budismo e sobre teosofia. Teosofia é uma tradição espiritual, definida pelo esoterista Franz Hartmann (1838-1912) como “autoconhecimento verdadeiro, o autoconhecimento de Deus nos homens; revelação da verdade no próprio interior dos homens, quando o homem alcança a verdadeira autoconsciência inata em sua natureza mais elevada e é um movimento religioso que influenciou muitos artistas da época (1997, p.148). Para Hilma Af Klint o espiritualismo era muito importante. Era a origem das obras, sua essência e sua “raison d’être”.

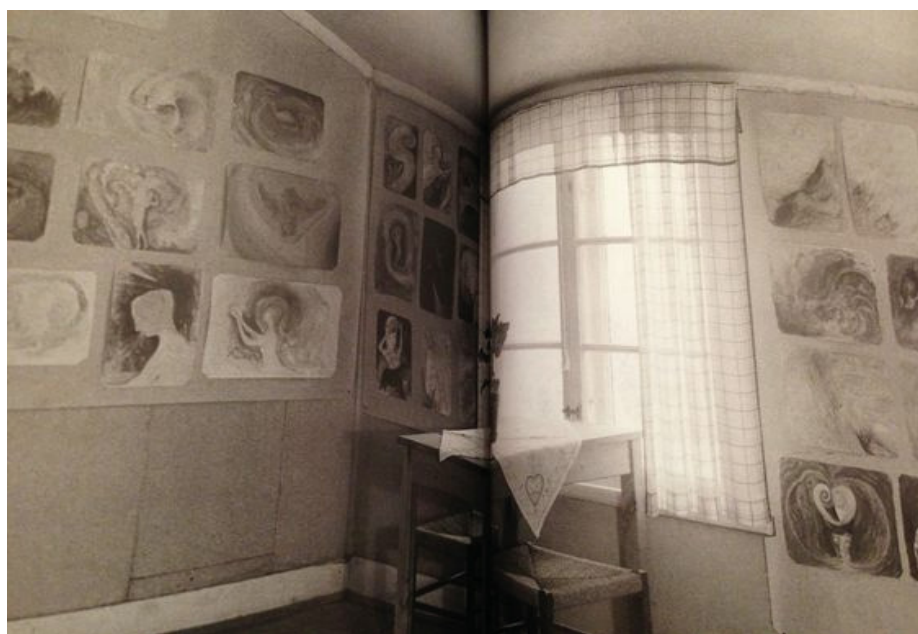


Ilustração 20 - Ateliê de Hilma Af Klint – Estocolmo, Suécia, Fundação Hilma Af Klint – 1906

Um ano depois, em 1880, sua irmã Hermina, morreu aos dez anos de idade, levando-a ao interesse cada vez maior pela religião, principalmente pelo espiritismo ou doutrina espírita, definida por Allan Kardec como a “doutrina que tem por princípios as relações do mundo material com Espíritos ou seres do mundo invisível. Os adeptos do Espiritismo são reconhecidos como espíritas ou, se o quiserem, como espíritistas” (1974, p.7).

Embora Hilma Af Klint tenha permanecido uma cristã praticante durante seus anos de estudante e além (ela dirigia uma escola dominical cristã em uma fazenda familiar com um primo na década de 1890), sentia-se particularmente atraída pelo espiritualismo - o crente que se comunica com espíritos invisíveis para obter *insights* na natureza da existência e no divino. Amplamente popular na virada do século, o movimento espiritualista floresceu na Suécia, assim como na Inglaterra, nos Estados Unidos e em outros países, especialmente nos círculos literários e artísticos. Surgindo do cristianismo protestante, certas tensões do espiritualismo aborreciam rituais familiares da observação religiosa tradicional, como o canto de hinos” (2019, p.18, trad. Nossa).



Ilustração 21 - Hilma Af Klint - Porta-retrato - fotografia desconhecido, 1900



Ilustração 22 - Brasão da Família Af Klint – 1905 (2019, p.50)

Hilma Af Klint foi uma das mulheres que estudou na Academia Real de Belas Artes em Estocolmo, no período de 1882 a 1889, em que dominou técnicas ilusionistas e permaneceu até 1908. Após sua formatura, a Royal Academy lhe cedeu um estúdio no coração de Estocolmo, denominado “A Casa dos Ateliês” na esquina entre a rua Hamngatan e Kungsträdgården. Este local abrigou o centro cultural daquela época em Estocolmo, havia no térreo a Cafeteria e Salão de Arte Blancs. Segundo pesquisas, tal local foi o lugar da batalha entre os tradicionalistas da Academia Real da Arte e a oposição da Associação Nacional dos Artistas com inspiração francesa. Durante esse tempo, ela pintou e exibiu retratos e paisagens naturalistas. Hilma Af Klint, foi ativista dentro do movimento Rosa-Cruz, da Teosofia e da Antroposofia. A Ordem Rosa-Cruz, foi fundada por Christianus Rosencreutz, em 1614. O cerne desse conhecimento consistia na “concordância e na harmonia entre o ser humano e o cosmos. Tudo o que o homem realiza e fala, seu estado de alma e seu estado físico, tem de estar em harmonia com o grande cosmos” (1997, p.83).

Hilma Af Klint fez parte como membro atuante da Ordem Rosa-Cruz, cujas influências foram muito importantes para sua pintura abstrata. Em 1889, a Sociedade Teosófica foi estabelecida na Suécia. Hilma Af Klint tornou-se membro também desta sociedade no mesmo ano, permanecendo mais ou menos até 1916. Conforme relatos, ela também foi uma das pessoas indicadas para a presidência. Em 1896–1897, sendo que ela participou como membro da Associação Edelweiss. Hilma Af Klint e outros quatro membros

se afastaram da Associação Edelweiss e estabeleceram o Grupo de Sexta-feira (“As cinco” – “*The Five*”): O grupo considerava que estavam em contato com seres espirituais que chamavam “Os Elevados”. Após 10 anos de exercícios esotéricos dentro do formato das Cinco, Hilma Af Klint sentiu que foi escolhida pelos Elevados a realizar uma grande tarefa. Ela devia fazer as “Pinturas para o Templo”. Este trabalho, que a ocupou entre 1906 e 1915, ia mudar a sua vida. A arte que ela desenvolveu não tinha nada em comum com algo que ela tinha pintado ou até visto. Hoje em dia chamamos de abstracionismo, mas na época era uma nova forma de arte. Segundo várias pessoas, em declarações a respeito de sua vida e ligação, observamos elementos sobre a questão relacionado as suas relações com o espírito.

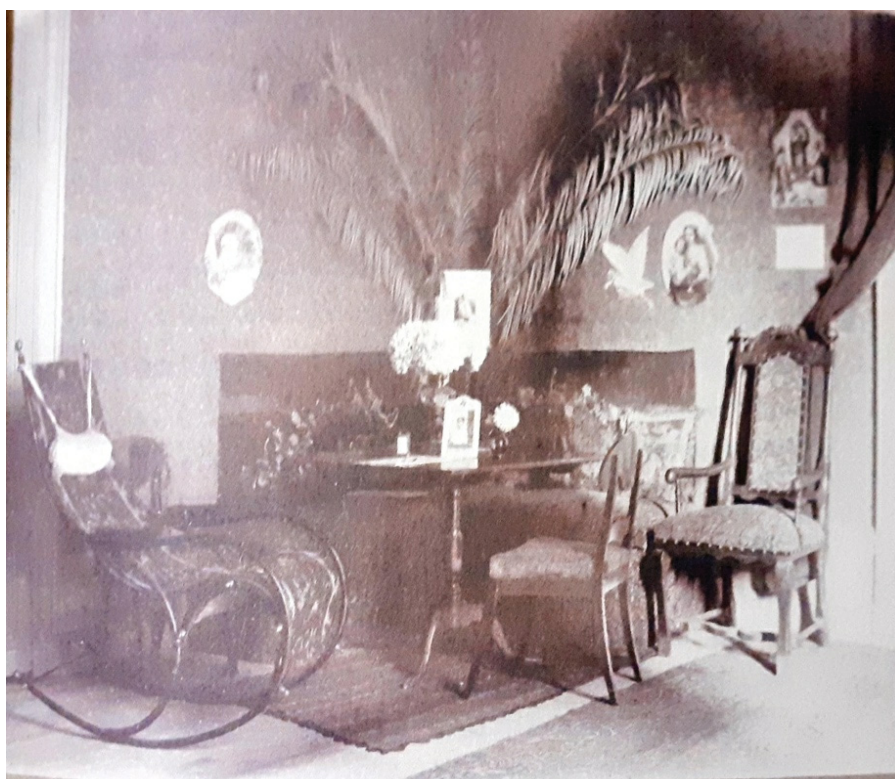


Ilustração 23 - Sala preparada para as sessões mediúnicas – período de 1896 – 1906
(2019, p. 85)

Quanto aos seus guias e a continuar o trabalho de Blavatsky, um elemento interessante está no fato de os guias afirmarem pertencer a corrente budista, e, no entanto, todos declarem que a missão que se apresentou para Hilma e suas amigas deveria surgir para ressuscitar o cristianismo na sua forma original. Também se afirmou que Hilma deveria continuar o trabalho de Blavatsky e que aqueles que a levavam pela mão eram rosacruz e teosofistas

(2018, p.108). Foi em 1896 que o grupo se formou; considerado espiritualista, composto de quatro amigas (incluindo uma amiga da Royal Academy, Anna Cassel), chamado “*The Five*”. Este grupo realizou sessões através dos quais, elas procuraram fazer contato com os espíritos a que Hilma Af Klint se referia como “*Os elevados*”, todas as sextas-feiras.



Ilustração 24 - Altar preparado para as sessões mediúnicas – período de 1896 – 1906 - (2019, p. 84)

O grupo documentou em cadernos e através de desenhos automáticos guiados pelos espíritos, método comum de canalização, no qual as médiuns cediam o controle consciente de seus corpos ao que elas percebiam como um espírito guia, à medida que imagens ou textos eram criados. A maioria dos desenhos foram criados por Cornélia Cedeberg até 1903, quando Hilma Af Klint começou a assumir sua execução: As reuniões semanais aconteciam nos lares e estúdios das mulheres do grupo, não muito diferente do culto tradicional da igreja, incluía leitura da Bíblia, sermões e bênçãos. A mobília foi arrumada para que as participantes se ajoelhassem em torno de um altar. As Cinco acreditavam que se comunicavam e recebiam mensagens de seres de consciência mais elevada, entrando em estados de transe ou usando um psicógrafo (uma ferramenta usada para registrar transmissões psíquicas). Os Guias, ou Altos Mestres, identificam-se como Amaliel, Ananda, Clemens, Esther, Georg e Gregor, e

lideraram o grupo em seu treinamento espiritual, à medida que as mulheres se aventuravam além de sua realidade externa em reinos desconhecidos. (2019, p.17-18, trad. Nossa)

Durante uma sessão em 1906, Amaliel, um dos altos mestres, pediu a Hilma Af Klint que assumisse um projeto mais extenso do que os desenhos automáticos que ela vinha produzindo com o grupo das Cinco. Diz Hilma na obra *Temples for Paintings* (2019):

"Amaliel me ofereceu uma missão e eu respondi imediatamente — Sim. Essa se tornou a grande missão que eu realizei na minha vida" (2019, p.17/18, trad. Nossa). As outras mulheres do grupo não estavam dispostas a aceitar essa missão e advertiram Hilma Af Klint que a intensidade desse tipo de envolvimento espiritual poderia conduzi-la à loucura. Mas, Hilma Af Klint concordou em realizar o que chamou de “sua grande missão”, em seu ciclo maior, “As Pinturas para o Templo”

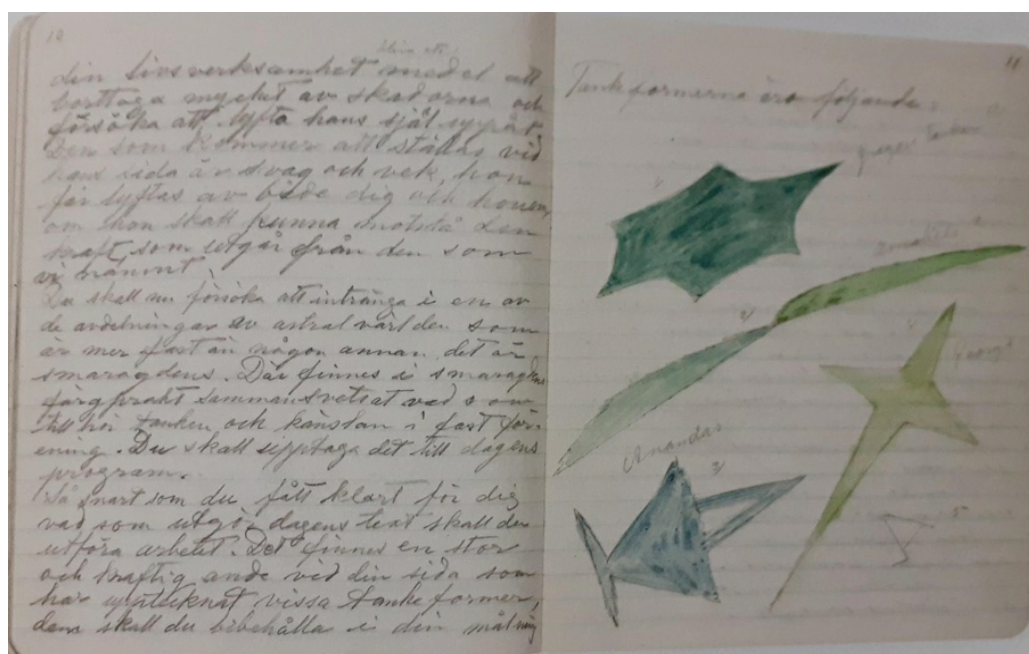
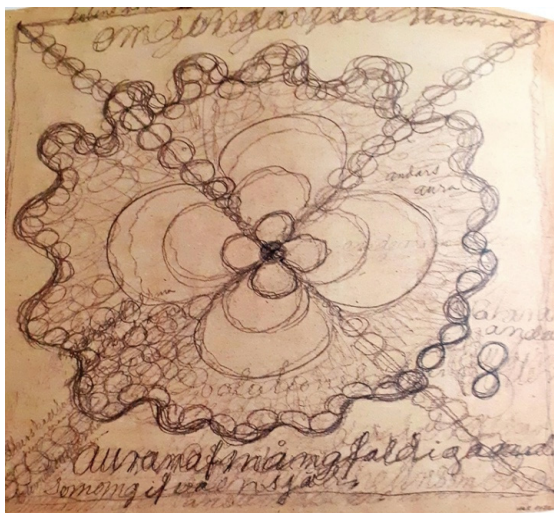


Ilustração 25 - Sketch of the forms of Aaliel, Ananda, Georg and Gregor, 1934 – (2019, p.32/33).

A escritora Gurli Linden (1998), estudou profundamente os manuscritos De Af Klint, e segundo a pesquisadora Luciana Pinheiro, em seu livro “As Cores da Alma” assim comentou: Os altos líderes encontravam-se posicionados em uma hierarquia em diferentes níveis e estados de consciência. Tinham conhecimento dos segredos que aqui na Terra chamamos de conhecimento místico ou oculto, pois todos diziam ter vivido em alguma época

da história da humanidade, segundo eles, como uma etapa experimental para seu desenvolvimento (2018, p.107).



*Ilustração 26 - Desenho Espiritual –
As Cinco – 1903 – sem título (2019, p. 6)*

Esses dois compromissos definidores - arte e espiritualidade - permaneceram separados até 1906. Após 10 anos de exercícios esotéricos, dentro do formato das Cinco “*The Five*”, Hilma sentiu que foi escolhida pelos seus mestres “*Elevados*”, a realizar essa grande tarefa, a qual ocupou sua vida de 1904 a 1915. Executou um conjunto de obras que ficaram conhecidas como *The Paintings for the The Temple*, considerado um de seus trabalhos mais importantes, no qual Hilma Af Klint buscou transmitir toda a evolução e descrever os princípios e leis eternas, junto com o lado imortal do homem.

“*The Paintings for the Temple*”, é composto de 195 pinturas, realizadas no período de 1903 a 1915, subdivididas em séries e subgrupos, num total de 111 obras. (2019, p. 19, trad. Nossa). Estas pinturas deveriam: Servir como portais ou como páginas em livros vindas de uma biblioteca espiritual, que traria luz e sabedoria às almas necessitadas por lembrar de sua origem divina. Os mestres almejavam que os princípios e leis eternas pudessem ser representados de modo a expressar a imortalidade do ser humano. Este novo Templo, a ser construído na terra, situar-se-ia dentro da alma humana, e para que este novo impulso de Cristo alcançasse a humanidade, deveria ser elevado a um nível superior (2018, p.109).

Segundo o curador Tracey Bashkoff (2019), antes de começar seu trabalho, ela passou por um período de purificação. Por aproximadamente dez meses, Hilma Af Klintse preparou para o seu chamado, em que adotou uma dieta vegetariana e aprimorou sua concentração e autodisciplina. Hilma Af Klint começou seu primeiro grupo de pinturas em 1906 trabalhando em série, grupos e subgrupos, ela alternava entre períodos concentrados de produção e

alongava o descanso, como era ditado pelas instruções que ela recebia para cada uma das series. Por volta da primavera de 1908, ela tinha completado 111 trabalhos.

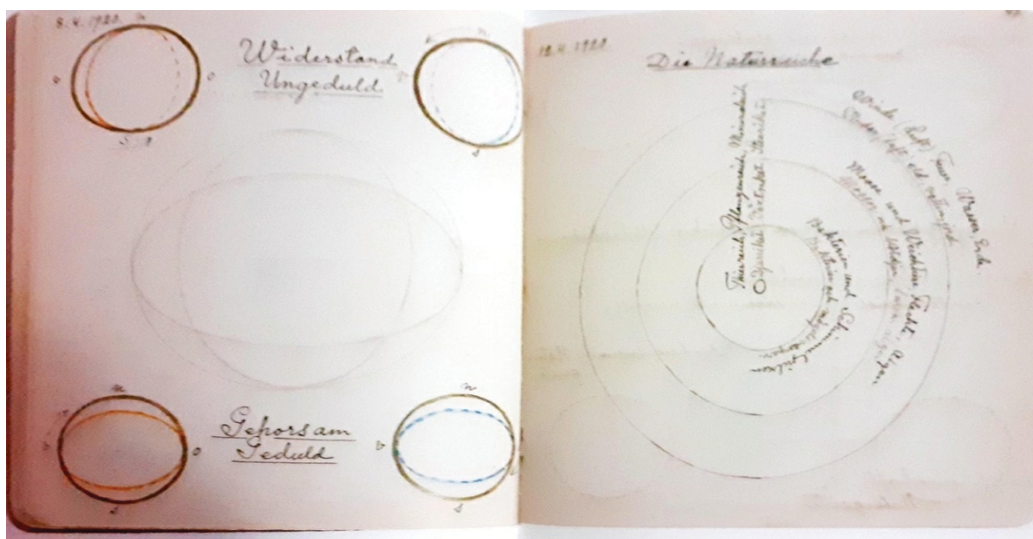


Ilustração 27 - Notebooks Hilma Af Klint – (2019, p. 43) - *O Reinado da Natureza. Vento (Ar), Fogo, Água, Terra. 4/12/1920 In Notes and methods, 2019, p. 211/212.*

Tracey Bashkoff (2019) comentou que as questões sobre unidade e dualidade podem ser lidas através do trabalho de Hilma, começando com as primeiras series de Hilma Af Klint entre as *Pinturas Para o Templo*, as quais ela intitulou “Caos Primordial” (1906 – 07). Este grupo de 26 pequenas telas ilustram o nascimento do mundo e a origem das dicotomias que ela acreditava que eram o princípio central da vida. Concebida como uma progressão ordenada de composições, semelhante a todas as séries e grupos de Hilma Af Klint, “*Chaos Primordial*” apresentou imagens agitadas e desordenadas. Hilma Af Klint estaria familiarizada com tais imagens de seu trabalho anterior como ilustradora biológica e de seu contato com a literatura esotérica, que regularmente apresentava diagramas de estilo científico.

Iniciada em 1906, a série do *Chaos* foi pintada basicamente em tons de azul, amarelo e verde e nos remete ao Gênesis, e suas evoluções abrangem os diferentes aspectos da vida, a começar pelas metamorfoses entre as polaridades, céu e terra, fogo e água, luz e sombra, vida e morte. Esta série apresenta letras e símbolos, que depois retornam de forma mais simplificada nas *Dez maiores*. Segundo explicara os guias, o objetivo do idioma alfabético era criar um ensino comum para todos os povos, tanto cristãos como não cristãos. Hilma Af Klint descreve que havia uma grande quantidade de linguagem alfabética, e o objetivo era falar com mais facilidade em mensagens curtas. Como exemplo, as palavras asceta e vestal, que

aparecem desde a primeira série, representam os dois aspectos humanos da antiga iniciação, quando aqueles que buscavam evolução espiritual, afastavam-se do mundo e viviam isolados da vida cotidiana. Segundo a pesquisa da finlandesa Gurli Linden (1998), os sinais alfabéticos também desempenharam papel importante na arte tibetana. Esta arte faz parte dos ritos religiosos. (2018, p.110/111). Citando Linden (1998): A arte tibetana, baseia-se em (...) experiências de meditação, e possui uma riqueza em símbolos arquetípicos. Estes, manifestam alguns dos mistérios mais profundos do espírito humano, e fornecem a chave para muitos dos problemas da psicologia da profundidade moderna. A maioria das imagens descritas em obras iconográficas não devem ser entendidas como divindades que existem separadamente da pessoa que medita, mas sim, como projeções da experiência meditativa, como são descritas nos textos Sadhana (as instruções do treinamento) (Pinheiro *apud* G. Linden, 2018, p.111).



Ilustração 28 - Hilma Af Klint - *Série das pinturas para o Templo – Primordial Chaos* – 1906 - Exposição Solomon R. Guggenheim Museum – 2019.

“*As Pinturas para o Templo*”, revelam uma transição do figurativo e representativo, para o abstrato e espiritual. O que nos revela sua forte presença na doutrina espiritualista e das sessões espíritas das quais participava. Observamos nos relatos, que ela mesmo atribuía as origens dessas pinturas em parte aos espíritos que ela canalizou, e considerava ser um mundo suprasensível. Foi em 1915, que a artista imaginou instalar as séries, em um templo

multínivel, conectado por um caminho em espiral. Realizou diversos desenhos para um prédio circular de quatro andares, com uma escada em espiral no centro, onde esse templo poderia vir a acolher as obras realizadas, trazendo a possibilidade da quietude. A ideia era central para a Teosofia, movimento espiritual que foi formativo para Hilma Af Klint, assim como para outros artistas da época, incluindo Kandinsky e Mondrian.

De acordo com o pensamento teosófico, o qual já definimos, a evolução é um processo que se estende além da biologia, permeando o cosmos em níveis físicos e, finalmente, espirituais. Esse tema é executado em todo o “*The Paintings for the Temple*”, mas se torna um ponto principal na evolução, na série “As Dez Maiores”, que Hilma Af Klint criou em 1908. Nessas pinturas, o desenvolvimento espiritual é representado na progressão de uma tela para outra, enquanto o papel específico da evolução desse processo é representado pela forma da espiral, um símbolo de crescimento e mudança contínua, incorporada na concha do caracol. No início do grupo, os caracóis podem ser vistos no nível mais baixo, no ponto de renovação; sua subsequente ascensão é capturada nas pinturas finais (2019, p. 22).

Hilma Af Klint manteve seu trabalho em “As pinturas para o Templo” guardado até 1908. Neste período, procurou Rudolf Steiner. A reação de Steiner ao trabalho de Klint foi uma decepção para ela. Embora ele apreciasse o uso do simbolismo da artista Steiner desconfiava da natureza mediúnica de sua prática e a encorajava a confiar mais em seu processo de introspecção. A experiência em ter uma figura respeitada reagindo ao seu trabalho com ambivalência, provavelmente contribuiu para o desejo de Hilma Af Klint em manter suas criações guardadas ao longo de sua vida e por décadas após sua morte. Hilma Af Klint não retornou as pinturas para o templo até 1912, no mesmo ano em que Steiner rompeu com a Sociedade Teosófica para fundar o movimento antroposófico, que enfatizava a acessibilidade do reino espiritual através da experiência e do desenvolvimento humano (2019, p. 21).

Após a pintura da série “As Dez Maiores”, a artista descansou por três semanas, e quando retornou às suas pinturas, observamos a mudança em seu estilo. Sua atitude mediúnica passa por uma transformação. Ao invés dos espíritos canalizadores atuarem sobre ela, começou a buscar interpretações sobre as suas mensagens. Símbolos religiosos são acentuados, assim formas geométricas aparecem mais intensas e com frequência. Muitos destes símbolos trazem temas sobre o lado espiritual da existência humana e continuam a indicar seu processo iconográfico. Traziam relações com espirais, plantas e animais abstratos, muito comuns em doutrinas esotéricas. As oitenta e duas pinturas concluídas em 1915, que também são agrupadas em séries, evidenciaram as mudanças que Hilma Af Klint percebeu em sua produção:

“Por conhecimento oculto, entendi, a saber, todo o conhecimento que não é dos sentidos, não o do intelecto, não o do coração, mas sim a propriedade que pertence exclusivamente ao aspecto mais profundo do seu ser (...). Aqueles que estão no poder do conhecimento oculto são os mais facilmente capazes de passar pela força divina. Você pode então pensar o que vai querer desta força divina. É inteiramente natural que os que estão em posse de tais forças devam acreditar em sua origem. E o que é crença, senão a firme convicção de que, em primeiro lugar, existe um poder maior do que todos os outros e, em segundo lugar, existem forças poderosas que dependem dos mais altos, por meio das quais os talentos menos desenvolvidos podem entrar em ascensão com isso. A crença é o resultado do conhecimento” (2018, p. 108).



Ilustração 29 - Exposição “As dez Maiores” – 2019/2020 – Foto Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2019.

Segundo Tracey Bashkoff (curador da exposição no Museu Solomon Guggenheim - Ilustração 30/31), a imagética de Hilma Af Klint, mantém uma semelhança com as visualizações de recentes descobertas científicas da virada do século. A artista buscou conhecer sobre estes temas em jornais e livros de Teosofia. Blavatsky uma das figuras proeminentes nesse assunto, via a Teosofia como uma ciência a serviço da sabedoria espiritual aspirando que a ciência moderna está cada dia se modelando mais para o interior do turbilhão do ocultismo. Entre os mais significativos desenvolvimentos científicos da época, e de

interesse particular para os artistas, estavam as novas oportunidades de perceber o mundo invisível. Experimentos com relação a natureza eram assuntos pesquisados por cientistas como – William Crookes (expectropia), William Conrad Rontgen (raios-x), J. J. Thompson (partículas subatômicas) e Marie, bem como Pierre Curie (radioatividade) foram absorvidos pelos teosofistas para validar as suas aspirações para com os aspectos não vistos no universo, ou dito invisíveis. Os discípulos de Blavatsky, Annie Besant e Charles W. Leadbeater, usavam visualizações clarividentes, observações colhidas através do discernimento humano preferivelmente do que a instrumentação, como evidências científicas em seus livros: *Formas Pensamento* (1901), *Química Oculta - Séries de observações clarividentes sobre os elementos químicos* (1908). Por exemplo, Besant reivindicava ter gravado de modo clarividente a singular unidade de um elemento químico, a qual ela nomeou a “última física do átomo”, para tomar a forma de um vórtex com aparência de coração, compreendido de espirais onde formam pequenas espirais e novamente minúsculas espirais. Ocupando a fronteira entre o plano astral e o plano material, a última física do átomo de Besant trazia forças masculinas e femininas interligadas. Para Besant e Leadbeater, o átomo, por mais pseudocientífico que tenham sido seus estudos, ofereceram prova de que algo existia além do plano físico, dotado como um meio de conhecimento cósmico, e não terminavam em si mesmo. Das muitas formas abstratas que Klint empregou em seu trabalho, a espiral parece ter mantido um interesse duradouro para ela. (2019, p.22, trad. Nossa).



Ilustração 31 - Exposição “As dez Maiores” – 2019/2020 - Foto Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2019.

É um assunto diferenciado, assumindo formas variadas e, presumivelmente, significados simbólicos diversos, extraídos novamente de uma mistura de fé e ciência. As espirais aparecem inicialmente nos desenhos automáticos dos Cinco e continuam através das “Pinturas para o Templo” e em seus trabalhos posteriores. No “*Chaos Primordial*”, a espiral sinuosa é um símbolo adequado para crescimento e mudança contínua, para progresso e evolução. Nessa época, o conceito darwiniano de evolução ainda era um assunto contestado, mas seus modelos de desenvolvimento e progresso foram assimilados em todas as disciplinas, incluindo a Teosofia (2019, p.22, trad. Nossa)



Ilustração 32 - Hilma Af Klint -Group I, *Primordial Chaos* n 17, 1906 -1907 – n 7 – (2019, p. 89,84) - Oil en Canvas, 52,5 x 3 cm – 53 x 3 cm

No entanto, em outra descrição, de mais ou menos a mesma época, os espíritos tinham menos controle direto: “Não era o caso que eu obedecesse cegamente aos Senhores Supremos de os Mistérios, mas eu deveria imaginar que eles estavam sempre ao meu lado”. Essas descrições mudaram mais drasticamente depois que Af Klint precisou parar com seu trabalho devido a doença de sua mãe, em 1908, a qual inclusive ficou cega. Quando ela retomou ao seu projeto em 1912, ela não mais descrevia seu processo como um espírito externo agindo através dela. Ao invés disso, Hilma percebeu que estava recebendo e, em seguida, interpretando mensagens, dando-se assim mais controle subjetivo sobre o processo: “Quadros foram pintados diretamente através de mim, sem nenhum desenho preliminar e com grande força. Eu não tinha ideia do que as pinturas iriam representar; porém, trabalhei com rapidez e segurança, sem mudar uma única pincelada” (2018, p.58.).

Situando o restante das séries do “*Templo*”, dos quais as “*Dez Maiores*”, tema de nossa pesquisa se encontra, estão as séries seguintes, duas outras séries deste período. O cisne,

composto por vinte e quatro obras realizadas entre 1914 e 1915 e a série “A Pomba” (14 obras) desde 1915. Elas são mais detalhadas e programadas em sua sequência e, com a presença de símbolos mais conhecidos. Compõe as obras: cisnes brancos e pretos, o qual apreça as dualidades – luz e escuridão, masculino e feminino, vida e morte. O cisne é um símbolo alquímico, diz respeito a união de opostos que é necessária para a criação da pedra dos filósofos, ou A Pedra Filosofal. Blavastky também se referiu ao cisne como um símbolo da “*Grandeza do Espírito*”. Abre caminho entre o oculto e o científico. Os cisnes são colocados com cubos preto e branco dando o caminho para um espectro completo, desenhados a partir da teoria de Goethe e de outras teorias óticas. A imagética no interior *A Pomba* depende de símbolos cristãos para a Paz e a Unidade, figurativamente e abstratamente, em combinação com a alegoria de “*São Jorge e o Dragão*”, e signos do Zodíaco (Bashkoff, 2019, p. 24).



Ilustração 33 - Hilma Af Klint, *Grop IX, The Swan, N1*, 1915, (2019, p.140)- Oil on Canvas, 150 x 150 cm.

O último grupo de Pinturas para o Templo, completados em 1915, são 3 grandes telas, que Hilma Af Klint chamava de *Peças do Altar* – O “*Sumário das Séries Tão Longe*”. Cada uma das duas características de um círculo dourado e um triângulo equilátero, um com o seu vértice apontando para cima, e o outro para baixo. Os trabalhos aprecem para relatar a versão

teosófica da teoria evolucionária, no interior da qual todo o cosmos está submetido a um processo evolucionário. A evolução pode ocorrer em duas direções, elevando-se a partir do físico para o espiritual e, descendo de um alto nível do ser para as limitações do mundo material. Na tela final, uma esfera dourada sozinha domina a superfície, inscrita no centro de uma estrela de 6 pontas, que e além disso, um símbolo teosófico, formado da união de dois triângulos equiláteros, orientados em direções opostas, simbolizando o universo e suas limitações. Em quatro pontos da esfera, esta perfurada por espirais como tornados, dando a forma para a energia da evolução” (2019, p. 25).



Ilustração 34 - Group X, N 1, Altarpiece, 1915 – N 2, 1, 3 -Oil and metal leaf on canvas, 2,35 x 179,5 cm – 2,38 x 1,9 cm – 2,3 x 18,5 cm - (2019, p.1662,161,163).

Os trabalhos de Hilma são cheios de reflexões, símbolos e signos que ela buscou através de seu grande conhecimento em religião, filosofia e ciência. Hilma criou obras que nos convidam a observar suas intenções como pintora, como espiritualista e também quanto aos movimentos artísticos, talvez reavaliar o modernismo e seu desenvolvimento, colocando a dúvida sobre o início da arte abstrata antes do pintor russo, Wassily Kandinsky. A história de Af Klint e suas incursões à abstração nos primeiros anos do século XX eram desconhecidas dos artistas que hoje são amplamente reconhecidos como pioneiros da abstração ocidental por trabalhos que datam quase uma década depois - Wassily Kandinski, Piet Mondrian, Kazimir Malevich e Frantisek Kupka. Esses artistas e grande parte de seu grupo, incluindo Hilda

Rebay, uma artista que aconselhou Solomon R. Guggenheim em sua coleção de arte, trabalharam em meio a ideias intelectuais e espirituais semelhantes às de Klint. Rebay, como Klint, foi guiada por sua crença na dimensão espiritual da arte abstrata ao formar a coleção de Guggenheim, a partir do final da década de 1920. Enquanto o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright, construído para abrigar o trabalho dessa vanguarda, era inimaginável até a década de 1940, a espiral de sua rotunda central mantinha importância semelhante como forma e símbolo para Wright e Af Klint. Hilma Af Klint – “Pinturas para o futuro” oferece uma ocasião para alinhar essas histórias díspares, revelando uma reformulação mais sutil do surgimento da abstração no século XX (2019, p.17-18, trad. Nossa). Diversas exposições foram realizadas no mundo desde a revelação das obras da artista Hilma Af Klint. No Brasil, esteve na Pinacoteca do Estado de São Paulo sob o nome “Mundo Possíveis”, no período de 3 de março a 16 de julho de 2018. Assim sendo, Hilma Af Klint descreveu este trabalho e sua relação com os espíritos de várias maneiras. De uma das séries, pintada em 1907, ela mencionou:

As imagens foram pintadas diretamente através de mim, sem nenhum desenho preliminar e com muita força. Eu não tinha ideia do que as pinturas deveriam representar; não obstante, trabalhei rápida e seguramente, sem mudar uma única pincelada. No entanto, em outra descrição de mais ou menos a mesma época, os espíritos tinham menos controle direto: Não era o caso que eu obedecesse cegamente aos Senhores Supremos de os Mistérios, mas eu deveria imaginar que eles estavam sempre ao meu lado (2018, p. 107).

Com cerca de trinta anos Hilma Af Klint decidiu levar papel e lápis com ela o tempo todo. Viajou para a Noruega, Holanda, Bélgica e Alemanha, além do norte da Itália, onde estudou e encheu seus cadernos com desenhos de arte renascentista e religiosa. Com Anne Maria Augusta Cassel (1860 – 1937), ela também trabalhou como ilustradora no Instituto de Medicina Veterinária de Estocolmo. Juntos, elas ilustraram um livro sobre cirurgia de cavalo (2018, p. 60).



Ilustração 35 - Hilma Af Klint –
Watercolor on paper – 5,9 x 35,4
cm (2019 n. 68)

Uma amiga da academia e membro do “*The Five*” trabalhou em desenhos detalhados de pele, tecidos e células equinos e, embora a maior parte do trabalho publicamente exibido por Hilma Af Klint visasse capturar com precisão o mundo visível, alguns deles iam além da figuração direta e das técnicas que aprendera na academia. Suas paisagens datam da última década do século XIX, por exemplo, mostram a pintora experimentando pinceladas mais soltas e mais gestuais. Durante a época de Hilma Af Klint, artistas e críticos masculinos não levaram as artistas do sexo feminino a sério. As escolas de arte suecas acreditavam que as mulheres só podiam copiar, não inovar. Como resultado, as mulheres em muitos campos recorreram ao espiritismo como uma maneira de superar as convenções restritivas de gênero; era mais fácil atribuir ideias radicais aos espíritos do que à mente feminina (Klint, 2018, p.66).

Ao contrário de Kandinsky, ela acreditava seu trabalho especificamente como uma forma de reimaginar a arte, usou a arte para entender a existência entre o visível e o invisível. Suas estratégias visuais para pinturas abstratas tinham sua base em tudo, desde observações diretas do mundo natural ao desenho automático, técnicas de ideias científicas para a arte popular sueca.

A formação naturalista e acadêmica de Hilma Af Klint (2018) foi uma chave para o processo dela; ela muitas vezes parecia estar diagramando o mundo. Em um de seus cadernos, de 1919 a 1920, por exemplo, ela inventou a própria taxonomia simbólica e abstraída de flores - cada círculo contendo cores correspondendo às pétalas da flor. Em outras vezes, Hilma Af Klint, usava símbolos como a espiral e o hipercubo para representar cientificamente conceitos como evolução e a quarta dimensão (2018, p.98).

Com apenas um ano de diferença do registro de Hilma Af Klint de seus planos para o Templo, em 1930, do outro lado do Atlântico, em Nova York, Hilla Von Rebay começou a conceitualizar um edifício para abrigar as pinturas abstratas que Solomon R. Guggenheim colecionava sob o conselho dela, assim dizendo: “Eu sinto que um museu precisa ser construído em um estilo fabuloso, com uma sala para descansar, um grande espaço onde as imagens são armazenadas adequadamente, para que apenas algumas sejam penduradas em sequência e apenas alguns grandes artistas sejam fotografados” (2018, p.98). (Ilustração 38)

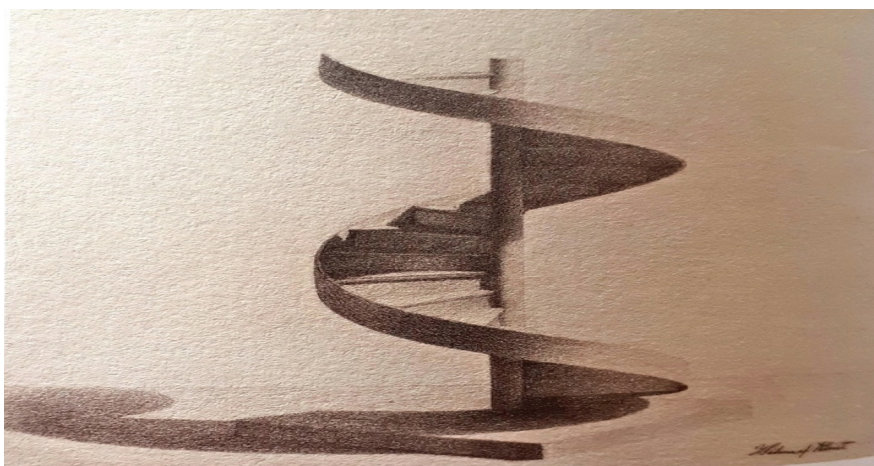


Ilustração 38 - Hilma Af Klint, *study of spiral staircase*, 1880. Graphite on paper, 62 x 49 c. The Hilma af Klint Foundation, Hak 1390. (2019, p. 18)

Poderíamos definir o templo para Hilma Af Klint, como, “O Templo da não-objetividade e devoção. O templo é mais agradável que a igreja. A rebelião não teria encontrado Hilma Af Klint, seu trabalho, ou, é claro, seus planos para um templo na Suécia - além da realidade de que a maioria das pinturas abstratas de Hilma Af Klint passou despercebida durante sua vida, pois os círculos artísticos de Hilma Af Klint eram relativamente limitados em escopo em comparação com as relações da artista e galerista de Hilla Von Rebay, que abrangeram os centros de arte de Berlim, Paris e Nova York” (2018, p.98).

No entanto, as histórias das duas artistas têm pontos convincentes de interseção em suas posições na vanguarda da abstração no início do século XX. Ambas as mulheres foram atraídas por vários movimentos espirituais e intelectuais, incluindo o rosacruzianismo e, principalmente, os ensinamentos de Teosofia e de Steiner, de Blavatsky. E cada uma chegou

a uma filosofia da arte que abarcava os movimentos espirituais e intelectuais de seu tempo - uma concepção de arte abstrata adequada para um templo (Bashkoff, 2019, p.26 trad. Nossa).

Hilla Von Rebay, baronesa em Strassburg, nasceu em Alsácia-Lorena, Estrasburgo, em 1890, mas passou a infância em Freiburg. Por volta de 1904-05, aos catorze anos de idade e sem o conhecimento dos pais, Hilla Von Rebay assistiu às aulas dadas por Rudolf Steiner, cujo significado para Hilma Af Klint estava crescendo no mesmo momento. Enquanto estava em Paris como estudante de arte no Julian Acadêmico, de outubro de 1909 a maio de 1910, Hilla Von Rebay frequentou as tardes de desenho no estúdio da Academie de La Grande Chaumiere, onde desfrutou de um ambiente que incluía vários artistas e escritores teosofistas, e chegou ao seu compromisso de viver exclusivamente para a arte. Durante esse período, o relacionamento de Hilla Von Rebay com a Teosofia evoluiu, como ela explicou em uma carta para sua mãe, assim dizendo: “Você, sem dúvida, notou que estou novamente muito ocupada com a teosofia. Quanto mais fundo eu me aprofundo, mais fico feliz e claro, especialmente a sensibilidade espiritual necessária para um artista experimentar a natureza e se sentir um com ela” (2019, p.26-27, trad. Nossa).

Em 1916, o artista e colega teosofista Jean Arp (1866 – 1966) entregou a Hilla Von Rebay uma cópia do tratado estético de Wassily Kandinsky, sobre o *Espiritual na Arte* (1911), impregnado de ideias de Annie Besant, Blavatsky e Rudolf Steiner. O livro influenciou Hilla Von Rebay, e ela fundou o conceito de *arte não-objetiva*, referindo-se a obras de arte que não têm conexão visual com o mundo observável - arte que expressava a realidade interna do criador. Como vimos, o trabalho de Hilma Af Klint, privilegiou as questões espirituais sobre descrições físicas. Não há evidências de que os trabalhos de Hilma Af Klint surgiram, depois dela ter conhecido W. Kandinsky (de qualquer forma, ela provavelmente encontrou seu trabalho em 1914); no entanto, ela provavelmente o envolveu em 1914 - enquanto ainda criava “As Pinturas para o Templo” - quando algumas de suas pinturas figurativas foram exibidas ao lado das telas abstratas do artista russo na Exposição do Báltico, em Malmo (2019, p.28, trad. Nossa).

Entre as cinco obras exibidas por W. Kandinsky, as três datadas de 1913 e 1914 são intituladas como: “*On the Spiritual in Art*”, “*As Improvisações*”, como W. Kandinsky as descreveu, são composições de imagens espontâneas e inconscientes da vida interior do artista. Durante esses anos das primeiras incursões de W. Kandinsky na abstração, sua busca pela arte se libertou da tarefa de descrever o mundo observável, baseada em olhar para dentro. Para Hilma Af Klint, que também buscava meios espirituais para expressar e entender o universo, suas imagens abstratas surgiram de seu desejo de se conectar com uma dimensão

espiritual, suas imagens abstratas surgiram dela, uma unidade para conectar-se à dimensão espiritual que era invisível e oculta. Apesar dessa diferença, é fácil imaginar como Hilma Af Klint poderia ter reconhecido algo de seu próprio projeto artístico, em grande parte privado, na obra de W. Kandinsky. Para W. Kandinsky e Hilma Af Klint, suas práticas radicalmente abstratas, alimentadas pela Teosofia, buscavam a expressão do espiritual, por mais diferentes que fossem suas ideias específicas sobre o divino e a abstração (2019, p.29 trad. Nossa).

Assim como Hilma Af Klint e W. Kandinsky, Hilla Von Rebay, considerou as pinturas não objetivas, como denominou, as formas mais puras de expressão. Sua visão de arte era usar a criação de espaços, formas e cores para transmitir sua mensagem espiritual de ação rítmica, elevação espiritual, alegria extraordinária. As convicções de Hilla Von Rebay em relação ao potencial da arte não-objetiva eram absolutas - nunca antes na história do mundo houve um passo maior do materialista para o espiritual do que, da objetividade para a não objetividade na pintura, assim mencionando; “Como nosso destino é ser criativo, e tornar-se espiritual, a humanidade se desenvolverá e desfrutará de maior poder intuitivo através de criações de grande arte, as gloriosas obras-primas da não-objetividade” (2019, p.27 trad. Nossa).

A cosmovisão estética de Hilla Von Rebay, informada em parte pelos princípios da Teosofia, pelos ensinamentos de Steiner e pela escrita e arte de W. Kandinsky, foi acompanhada de uma crença profundamente sentida no poder da pintura não objetiva de educar e melhorar a humanidade. A arte e a espiritualidade não objetivas estavam tão estreitamente alinhadas por Hilla Von Rebay que ela integrou suas crenças na formação e promoção da coleção de Guggenheim. Quando, em 1929, o formidável Hilla Von Rebay conheceu Solomon R. Guggenheim em Nova York, ela encontrou uma audiência receptiva para seus entusiastas pela arte não-objetiva. Guggenheim rapidamente contratou Rebay para aconselhar em suas aquisições, focadas no trabalho de W. Kandinsky (1896 -1944), Laslo Moholy-Nagy (1895 – 1946), Robert Delaunay (1855 – 1941), Marc Chagall (1887 – 1985), Fernand Leger (1891 -1955) e outros (2019, p.28, trad. Nossa).

Em 1943, Hilla Von Rebay (1890 -196) escreveu a Frank Lloyd Wright (1867 – 1959), o principal arquiteto da América, convidando-o a realizar um museu para abrigar uma coleção de pinturas não-objetivas em Nova York e encarregando-o de criar um templo do espírito - um monumento. Depois de gerar uma série de seis fases de projeto ao longo de dezesseis anos, Frank Lloyd Wright criou uma estrutura orientada em torno de uma espiral ininterrupta que se eleva a mais de seis andares. A arquitetura achava que, diferentemente do espaço tradicional de um museu de galerias em forma de caixa, o interior curvo do Guggenheim se adequaria às obras de arte não-objetivas, permitindo que flutuassem

livremente no espaço e melhorando sua aparência. Frank Lloyd Wright considerou o exterior abstrato de Guggenheim um anúncio do tipo de arte a ser encontrada no interior (2019, p.29, trad. Nossa).

Assim, vemos que as ideias de Hilla Von Rebay (Ilustração 17) ao encontro com as do arquiteto Frank Lloyd Wright, observamos que como Hilma Af Klint, valorizavam as formas puras pela possibilidade de transmitir significados além do visível, além da matéria. As formas geométricas, o círculo, o quadrado, a espiral, o caracol, as polaridades, a luz e sombra, o triângulo, a integridade. O arquiteto Wright valorizou a forma como sua bidirecionalidade, segundo o curador Tracey Bashkof (2019), o que na rampa do Museu Guggenheim, facilita a circulação dos visitantes e a exibição das obras de artes nas exposições. Disse Frank Lloyd Wright: “Acho difícil olhar um caracol na cara desde que roubei a ideia da casa dele - nas costas dele. A espiral é tão natural e orgânica que uma forma de subir deveria ser tocada e disponibilizada igualmente para a descida ao mesmo tempo” (2019, p.30, trad. Nossa)

Hilma Af Klint faleceu vítima de um atropelamento, deixando em testamento suas obras para sua família, mas seu legado pictórico abre um portal para nos revelar as possibilidades do invisível em nós. Depois de quase 100 anos sendo esquecido o trabalho de Hilma Af Klint foi finalmente mostrado em 1986, e em várias exposições no mundo, depois deste período.

4.1. “As Dez maiores” de Hilma Af Klint

No universo da Psicologia Analítica, Jung durante toda sua vida pesquisou o criativo no ser humano, através do simbólico e arquetípico. Esta pesquisa, através dessas raízes, possibilitaram a conexão na história de Hilma Af Klint, e sua entrega à criação de forma tão intensa e numinosa. Seu legado expressa emoções, as quais personificadas se transformam em imagens em suas obras. A reflexão de seu material inconsciente, revelou um caminho para as profundezas de sua alma. Seu processo criativo em “*todas as pinturas para o templo*”, demonstram a metamorfose através das imagens pictóricas. “*As Dez maiores*” – “*The Ten*”, segunda série das 111 obras das “*pinturas para o templo*”, possibilitam entender a percepção do sentido religioso que se dá pela alma. A evolução espiritual de desenvolvimento do percurso de vida do ser humano, e através da abordagem fenomenológica deste aspecto, o entendimento pela história e origem da consciência, estudada por Erich Neumann. Hilma Af Klint, também pesquisou sobre o ser humano, participou de grupos mediúnicos com as

amigas, que fizeram parte do Grupo das Cinco, a fim de realizar o contato e entendimento das mensagens recebidas pelos guias espirituais. Assim como os estudos sobre ocultismo, teosofia e antroposofia. Em sua experiência como artista, teve aulas com mestres, experienciou técnicas e os desenhos automáticos que a possibilitaram produzir os dez quadros de nossa pesquisa. Percebemos que a medida que mergulhou e suas pesquisas espirituais, sua determinação pela verdade levou-a cada vez mais a um alto grau de disciplina.

Segundo Luciana Pinheiro (2018), Hilma Af Klint acreditava que o aprimoramento de seus dons exigia sacrifícios, por isso mantinha os votos de obediência, simplicidade e castidade. Considerada uma pessoa estranha e muito reservada, encontrou inúmeras dificuldades em sua carreira formal e, em seu percurso profissional, ao mesmo tempo que executou muitas pinturas ocultas. Obteve ajudas financeiras para adquirir seus materiais artísticos, sendo Anna Cassel (1860 - 1937), uma das pessoas que lhe ajudou dando suporte para as encomendas do Alto (2018, p. 115).

Em outubro de 1907, começou a pintar “*As Dez maiores*”, as quais lhe permitiu entrar em contato com um grande processo criativo e de transformação psíquica. Como já citamos e nosso texto anteriormente, “O processo criativo consiste numa longa série de saltos imaginativos por parte do artista e de suas tentativas de dar-lhes forma, modelando o material de acordo com suas intenções. Assim, ele gradualmente faz nascer sua obra através de uma definição cada vez maior da imagem, até que finalmente ela adquira uma forma visível” (2008, p. 8).

“*As Dez maiores*” foram concluídas em pouco tempo, numa entrega total ao trabalho de criação. Quando terminou, suas mãos estavam trêmulas. A grande tela em papel era diferente das outras nove anteriores a ela. Sabia que pintava a velhice em seu último estágio. O fundo do suporte em papel pardo aparecia entre a camada leitosa e transparente da têmpera branca. As curvas, também em branco, dançavam em torno da simétrica grade quadrada, era a face de cubo. Mas será que um dia quem a visse compreenderia isso? O corpo morre, a alma e o espírito transcende. Não pintei obedecendo a lei da gravidade não havia um sentido determinado para “*As Dez maiores*”, o mundo da alma não tinha direção espacial. Ela respirou fundo e antes de apagar as luzes do estúdio para ir embora, percorreu o local, e se colocou diante de uma das grandes que secava pendurada do teto ao chão, e percebeu que era um portal! Talvez, por isso a exigência do tamanho tão grande. Com exceção de Anna, todas as outras que participaram do processo tiveram muita dificuldade com sua aparência. Por sorte ninguém mais entrava ali. Fazia sentido a recomendação dos professores do Alto, a encomenda era secreta e devia permanecer guardada. Enquanto as imagens ainda estavam

sendo pintadas, o mundo invisível e o mundo material se mantinham resguardados dentro daquele lugar. Mas e agora que estavam terminadas? O que aconteceria com todo aquele material pintado? Como compreender toda sua essência para que o sentido das mensagens pudesse ser transmitido aos outros quando chegasse o momento? Quando e que poderia ajudar? (2018, p. 116/11)

Uma vida de criação, percorrendo um processo de transcendência interna e de contato com sua essência, Hilma Af Klint nos mostrou a possibilidade da expressão criadora, personificando imagens internas de seu legado pictórico. A seguir, trataremos sobre o contexto de sua época e movimento artístico presente, o seja, o espírito da época em que vivia, a sua vida e sobre seu impulso criativo, as relações dos elementos presentes em seus quadros, para a análise das “*As Dez maiores*”.

4.2 Arte Abstrata, a Psicologia Analítica e Hilma Af Klint

“A existência da teoria apareceu como uma consequência indispensável da atividade criativa. Artistas não escrevem sobre sua arte: sua escrita constitui uma extensão de sua atividade criativa”. (Théo van Doesburg, 1917, In: Malevitch, 1975, p.9)

A história da pintura é pontuada por numerosos textos que são obra de um pintor: atos de fé visionária e tratados filosóficos, justificativas poéticas e panfletos de caráter social; esses textos têm um traço em comum - com a ajuda da palavra eles tentam justificar a validade da prática pictórica e tornar explícito um de seus momentos em particular. Nesse sentido, o século XX é singularmente rico em comentários escritos sobre a pintura. Basta lembrar os nomes de W. Kandinsky (1866 – 1944), Paul Klee (1879 – 1940), Piet Mondrian (1872-1944), Umberto Boccioni (1882 – 1916), Raoul Hausmann (1886 – 1971), Theo van Doesburg (1883 -1931) e, mais recentemente, Jean Philippe Arthur Dubuffet (1901 – 1985), Yves Klein (1928 -1962) ou Robert Morris (1931 -2018)

Um exame crítico da história da pintura ocidental revelará uma das razões para esses escritos teóricos: o seu aparecimento estando prioritariamente ligado aos momentos de mudanças importantes da concepção simbólica que deles decorrem. Esta consciência teórica é muitas vezes apresentada na forma de tratados normativos, estabelecendo de forma autoritária as novas conquistas intelectuais de uma experiência prática, da qual não podemos ignorar a base intuitiva e lógica (1975, p. 9).

A Arte abstrata, surgiu no início do século XX com uma forte influência nas artes visuais. O seu aparecimento esteve ligado prioritariamente aos momentos de mudanças

importantes da concepção simbólica que deles decorreram. Tal consciência teórica é muitas vezes apresentada na forma de tratados normativos, estabelecendo de forma autoritária as novas conquistas intelectuais de uma experiência prática, da qual não podemos ignorar a base intuitiva e lógica. Tendência ao geométrico, não tendo objetos específicos; muitos a conhecem por plástica arte pura, pois apresenta a representação através de linhas, cores, planos e formas, para expressar o desejado. Foi um momento na arte, visto como portador de uma dimensão maior do que a representação em si expressa, no sentido que traz significados de ordem, pureza, simplicidade, e um caminho para a realidade espiritual.

Desde o início de 1900 se formou um fluxo conhecido como arte moderna, trazendo transformações durante todo o decorrer desse século. E, embora as representações apresentem movimento, não se encontra um significado para as mesmas. Segundo Michel Henry (2012), “no sentido mais comum da palavra, algo é considerado abstrato quando separado da realidade à qual pertence. A abstração designa, então, o processo pelo qual, deixando de ver essa realidade pelo conjunto de seus caracteres, escolhemos alguns para considerá-los a parte” (Michel Henry, 2012, p. 21). Ainda diz Henry: “Se Todo é concreto, o processo pelo qual se isola uma de suas propriedades para considerá-la a parte geralmente só ocorre em pensamento, é abstrato no segundo sentido: decomposição ou separação acontecendo no espírito, não na coisa” (2012, p. 21).

O pintor mais conhecido e pioneiro, foi Wassily Kandinsky; ao lado de outros pintores de igual importância, os quais fazem parte desse movimento artístico. Pablo Picasso (figurativo) O pintor russo Kasimir Malevitch (suprematista), Naum Gabo, Joan Miró, Max Ernest Josef Albers, Paul Klee (com seus signos mágicos), Piet Mondrian (com seu traçado geométrico), Theo van Doesburg, Jackson Pollock casado com Anne Ryan, também artista desse movimento, assim como as pintoras Agnes Martin, Hilla Von Rebay e Hilma Af Klint, que apesar de não ter sido reconhecida na época, hoje está sendo acolhida pelos maiores críticos de arte, como expressão da arte abstrata. Faremos nesse capítulo a essência do pensamento de alguns desses representantes.

Para Piet Mondrian, em seu livro *Arte plástica e arte pura* (1956) a arte abstrata:

É compreensível que alguns artistas se opuseram ao nome de arte abstrata. A arte abstrata é concreta e, por seus determinados meios de expressão, ainda mais concreta do que a arte naturalista. Embora o nome "arte abstrata" esteja correto (abstração significa: reduzir as particularidades ao seu aspecto essencial), ambos os nomes são ambíguos: a arte naturalista também é concreta. Arte não figurativa - outro nome - está errada, pois formas abstratas são figuras tanto quanto formas naturalistas. A intenção de indicar a destruição da particularidade das formas, que esse nome exprime exatamente, pode não ser compreendida. O mesmo vale para o nome arte não objetiva,

que indica que os objetos não são o meio de expressão, enquanto a arte abstrata busca o objetivo, ou seja, uma expressão universal. O nome "construtivismo" também pode ser mal interpretado, uma vez que a arte abstrata requer a destruição da forma particular. Obviamente, todas as denominações são relativas. No entanto, pode-se estabelecer que toda arte é mais ou menos realismo. Os homens adquirem consciência da vida por meio da manifestação da realidade. A realidade, é aqui entendida, como uma manifestação plástica das formas e não dos fatos da vida. (Modrian, 1956, p. 33)

A expressão de uma verdadeira realidade para Modrian (1956) se faz através do movimento dinâmico em equilíbrio e, este se estabelece pela neutralização de oposições desiguais buscando as semelhantes, sendo de grande valia para a humanidade, pois a vida humana se baseia na busca do equilíbrio. É um eterno desconstruir e construir, então o tempo se torna nosso aliado, é nossa realidade. Nossa visão e experiência subjetiva nos mostram sobre nós mesmos.

Modrian (1956) mostrou que a arte não é uma manifestação de faculdades instintivas, mas que nasce através da capacidade intuitiva, sendo esta última capacidade humana. O instinto se revela como autocentrado, sendo uma limitação. A intuição produz sua própria negação, sua própria destruição; isto é expansão. Se for destruída a capacidade intuitiva, aparece a natureza animal, instintiva. Isto significa para ele, que se desenvolvemos nossas capacidades intuitivas temos um processo de desenvolvimento, caso contrário, ocorre uma degeneração humana. A educação, o meio externo, a experiência, fazem o homem consciente de sua realidade, nos insere na cultura, e esta atua em nós como seres humanos, possibilitando a ampliação da capacidade intuitiva.

A arte é a expressão da verdade, tanto como da beleza. Não sabemos o que é a verdade completa, conhecemos sim, muitas verdades, todas temporárias. Porém, dar uma definição descritiva para a arte é tão impossível como definir o mais profundo conteúdo da vida. A arte se crê por intuição e, é livre, sem fatores subjetivos. O que observamos também na natureza, um equilíbrio constante e dinâmico. As formas, linhas, cores e formas na arte plástica, mostra como se estabelece o equilíbrio dinâmico, qual o ritmo e espaço entre eles (Modrian, 1956, p.75). Para o artista, o diálogo com a natureza permanece uma condição *sine qua non*. O artista é humano, ele mesmo natural e parte da natureza no espaço da natureza. O que muda, conforme a atitude do homem em relação ao seu alcance dentro desse espaço, são o número e o tipo dos caminhos percorridos, tanto na produção quanto no estudo da natureza ligado a essa produção (2001, p.81).

Como nos mostrou Kandinsky, precisamos nos empenhar num caminho que ainda não foi percorrido pela ciência e que tem como ponto de partida a seguinte questão: qual é,

reduzido à sua expressão mais simples, o fator secreto, hoje invisível e que se furta à observação, que possui o poder insondável de, num ápice, transformar uma construção correta e exata, mas morta, numa obra viva? Aqui se cruzam talvez os problemas da alma estética (Kunstseele) e da alma universal (Weltseele), à qual pertence a alma humana. A base deste programa de estudo de W. Kandinsky exige um trabalho comum entre o artista, o teórico da arte e o homem da ciência (ciências positivas e ciências do espírito). A composição da Academia Russa das Ciências Estéticas alicerça-se nesta base (1991, p. 19). O *ponto de vista interior*, constitui a primeira e inelutável condição da arte abstrata.

Arte e ciência, segundo W. Kandinsky, recuperarão a *unidade* das suas forças internas sob a diversidade das aparências exteriores. A harmonia perdida do elemento interior que reside em todos os mundos, o estilhaçar destes mundos metamorfoseando-se na sua fusão – diferenças exteriores, unidade interior. A arte embrenhou-se no caminho dos pioneiros e tudo leva a crer que o grande período da arte abstrata que acabou de começar e a revolução fundamental que convulsiona a história da arte se contam entre as premissas mais importantes da revolução espiritual a que chamei recentemente a “*Época dos Grandes Espirituais*” (2016, p. 19).

Existe uma equivalência entre as leis de construção da natureza e as da arte. A pintura abstrata seria chamada a dar a estas primeiras teorias uma base muito clara e um método de criação e de realização particularmente puro. Foi por ter em conta o caráter objetivo dos processos pictóricos que a teoria alcançou esta clareza indispensável tanto na base como na teoria: “A natureza da arte é para sempre imutável, quer se trate da pintura ou música. Só provoca impasse o que volta as costas ao espírito; o que nasce do espírito e o serve resolve todos os impasses e conduz à liberdade” (2016, p. 34).

Para W. Kandinsky (2016): “A natureza, a vida, o mundo, a alma, são a única fonte da arte. As diferenças situam-se ao nível de expressão, tendo a expressão abstrata a vantagem de provocar vibrações puras, emoções mais livres e mais elásticas que a expressão objetiva (Kandinsky, 1991, p. 38). Por isso a forma é sempre pessoal e relativa, sendo que a forma empregue de maneira mecânica mata a vida interior. “Um verdadeiro artista ama a forma (tal como ama seus pincéis e sua terebintina) porque ela é um meio para exprimir um conteúdo. Uma forma sem conteúdo está morta” (1991, p. 38-39).

Cada arte tem suas raízes em seu tempo, mas a arte superior não é apenas um eco e um espelho desta época; ela possui ainda uma força profética que se projeta vasta e profundamente em direção ao futuro. O homem moderno (melhor dizendo, o homem do espírito) trabalha para a criação da síntese. O homem moderno, falho de intuição e graças à sua inteligência,

permanece agarrado ao lado exterior da vida. Se um homem simples diz: “Eu não percebo nada desta arte, mas sinto-me como se estivesse numa igreja”, ele prova desta maneira que a sua cabeça ainda não sofreu uma convulsão. Ele não compreende, ele sente (2016, p. 43).

Enfim, a arte nunca provém apenas da cabeça. Conhecemos grandes pinturas que saíram unicamente do coração. Em geral, o equilíbrio entre a cabeça (momento consciente) e o coração (momento inconsciente, intuição) é uma das leis da criação, uma lei tão antiga como a humanidade. A arte cria um mundo espiritual que só pode ser engendrado pela própria arte. Natureza e a alma são fonte da arte abstrata. A arte justapõe ao mundo exterior um novo mundo da arte, de natureza espiritual. Um mundo que só pode ser engendrado pela arte, e, sem seguida teremos um capítulo para discutirmos sobre este assunto, em especial.

Assim, como a arte da artista pesquisada Hilma af Klint. Toda a natureza, a vida e o mundo interior que faz parte de cada artista e a vida da sua alma (questão vista pela psicologia) são a fonte única de cada arte. Para W. Kandinsky, o pintor “*alimenta-se de impressões*” exteriores (vida exterior) e transforma-se na sua alma (vida interior) – a realidade o sonho! Sem o saber. O resultado é uma obra. Assim como para Goethe, observação exterior, o subjetivo e a criação. Esta é a lei da criação, a diferença revela-se nos meios de expressão.

É uma felicidade, acrescenta W. Kandinsky, que não se possa medir cientificamente o valor de uma obra, pois que a razão substituiria o “*sentimento*”, que é a força criadora do artista e “guia” necessário para que o espectador possa entrar na obra.

Diz W. kandinsky:

“Inclinem o vosso ouvido para a música, abram os vossos olhos à pintura.

E não pensem!

Examinem-se, se assim o quiserem, depois de ter ouvido e depois de ter visto.

Perguntem-se, se assim o quiserem, se esta obra vos fez “*passar*” por um mundo que vos anteriormente era desconhecido.

Se sim, que mais querem ainda?” (1991, p. 79)

A arte possui além disso uma virtude profética que lhe permite exprimir o conteúdo da época futura. Este conteúdo é o advento da ideia sintética na qual se unirão o espírito e a matéria. “*A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma o piano de inúmeras cordas*”. (1991, p. 12). Qualquer época espiritual apresenta o seu conteúdo expresso sob uma forma exatamente correspondente a este conteúdo. Qualquer época recebe sua força e sua expressão. O passado transforma-se no presente, em todas as formas espirituais, e o futuro, o visionário resplandece, de forma profética e criadora. Então, o espírito na arte é a fonte e, a matéria (forma), a

expressão criativa, o impulso criador. Aqui está o belo, a harmonia, a estética. A arte é, portanto, o meio de se produzir o belo.

O artista deve estar sempre atento para a vida interior, seus ouvidos sempre atentos à voz da necessidade interior, isto é, a *Alma humana*, tocada em seu ponto mais sensível.

Para Kandinsky, três necessidades místicas constituem essa necessidade Interior:

1. Cada artista, como criador deve exprimir o que é próprio da sua pessoa (elemento da personalidade)
2. Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio dessa época (elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação.
3. Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir o que em geral, é próprio da arte (Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos e em todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei do espaço nem de tempo). (1991, p. 79)

Para W. Kandinsky, através dos dois primeiros elementos, o olho espiritual enxerga o terceiro. Sendo estas três necessidades místicas, o elemento necessário da obra de arte. Os dois primeiros elementos, são de natureza subjetiva. E, o elemento objetivo, seriam as formas que o artista irá compor a obra, porém só se torna compreensível com a ajuda do subjetivo. A necessidade interior é o impulso que traz a criação. E, ainda para o artista: O espírito progride e é por isso que as leis da harmonia, hoje interiores, serão amanhã leis exteriores cuja aplicação só continuará em virtude dessa necessidade que se tornou exterior. É claro que a força espiritual interior da arte só serve da forma de hoje como uma etapa para atingir etapas ulteriores. Em suma, o efeito da necessidade interior e, portanto, o desenvolvimento da arte, é uma exteriorização progressiva do eterno-objetivo no temporal-subjetivo. Em outras palavras, a conquista do subjetivo através do objetivo (1991, p.85).

A evolução, o movimento para frente e para o alto só são possíveis quando o caminho está livre, quando não se ergue nenhuma barreira. Tal é a condição exterior. É preciso, naturalmente, que ele repercuta e possa ser ouvido. O apelo deve ser possível. Tal é a condição interior. A força que impele o espírito humano para a frente e para o alto quando o caminho está livre é o espírito abstrato. A ressonância é, pois, a alma da forma, que só por ela pode vir à luz, e age do interior para o exterior. A forma é a expressão exterior do conteúdo interior (1991, p. 142).

Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma, e separa-se. Mas compara-se às outras artes e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental. Quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu (1991, p. 59).

A gênese de uma obra é de caráter cósmico, pois traz a partir do caos a possibilidade do movimento do início de tudo, o criador de uma obra, é, portanto, o espírito. A obra existe como fonte de inspiração antes de sua concretude, o que a torna possível aos sentidos humanos, todo começo é sensorial. Assim, todos os meios são ilimitados para a materialização necessária, preservando a intuição. O espírito criador desconstrói para construir em um novo ciclo, examina esses dois fatores e rejeita o que é falso num e noutro. No momento adequado trará a forma necessária, o mais expressivo, para o artista e, que tocará outras almas humanas. A arte é como uma parábola da criação” (Regel *apud* Klee, 2001, p.9).

Um exemplo do cósmico experienciado por muitos artistas no conceito da arte abstrata, assim como a busca da espiritualidade como caminho de desenvolvimento, característica presente em época tão ameaçadora e opressora. Quando um artista está a criar, este processo pode ser cheio de indagações, de surpresas, de revelações, tanto alegres, como dolorosas, onde manifesta-se como algo vivo. De fato, o trabalho de um artista aproxima-se da Criação como é descrita pela Bíblia e como foi mais tarde, expressa com tanta eloquência por Michelangelo, que descreveu a angústia e a glória da experiência criativa quando se referiu a “*libertar a figura do mármore que a aprisiona*” (2008, p. 9).

Com relação a isso informa Paul Klee: “O movimento é a base de todo devir. Em todo o universo, o que se dá é o movimento. A arte é como uma parábola da criação” (Klee, 2001, p 10). Paul Klee, além de artista plástico, era muito dedicado e entediado de outras artes, fora a pintura, nos deixou uma quantidade relativamente grande de epigramas e poemas, que como suas pinturas, giram em torno da criação. Assim como demonstram a “natureza filosófica” do artista. Para Paul Klee:

“A criação Vive como gênese Sob a superfície do visível Da obra.

Para trás, Todos os espíritos enxergam

À frente - No futuro – Só os criadores”. (Klee, Zurique, 1960).

Para Paul Klee, o êxito de seus esforços para alcançar a identidade entre seu modo de configuração e todo o seu sentimento pessoal e sua vivência do mundo, assim como para

encontrar seu estilo próprio, apresenta-se entre 1903 e 1906: “Encontra o seu estilo quem não pode fazer de outro modo, ou seja, quando não é possível fazer outra coisa. O caminho para o estilo: *“GNÖTHI SEAUTON - Conhece-te a ti mesmo”* (Klee, 1987, p. 34-35). Em 1911, Paul Klee resume o seu percurso: “Em momentos de lucidez, contemplo às vezes 12 anos de história do meu próprio Eu interior. Primeiro o Eu contraído, aquele Eu com grandes bitolas, depois o abandono das bitolas e do Eu, e agora de novo, paulatinamente, o Eu sem bitolas” (1997, p. 35).

Até cerca de 1912, as relações de formas em seus desenhos permaneceram em geral controláveis de acordo com a realidade visível e sensível. Klee não queria, expressamente, que a renúncia à reprodução dos objetos visíveis fosse entendida como negação da realidade. O objeto da imagem era, para ele, apenas um entre muitos componentes da forma, dos quais poderia servir-se como “meio transportador” para o que queria dizer e expressar. Klee nunca foi um pintor puramente abstrato, como pode ser dito talvez a respeito de Kandinsky, ora usava o objeto da imagem, ora renunciava a isso, de acordo com o que queria dizer e tornar visível. A esse respeito, esclareceu que o conceito de “abstrato” não deveria ser entendido como algo desprendido da realidade: “Ser abstrato como pintor não significa por exemplo abstrair das possibilidades objetivas naturais de comparação, mas é algo que se baseia no desencadeamento das relações plásticas puras, independente dessas possibilidades de comparação” (1987, p. 35).

Os elementos pertencentes a uma obra “devem gerar formas, mas sem se sacrificarem. Preservando a si mesmos. Isso era muito importante para Klee, não só para acentuar a separação entre a realidade do quadro e a realidade visível (1987, p. 35-36). Assim, ele procurava alcançar a possibilidade de expressar o invisível de um modo novo, contemporâneo, perceptível para além dos olhos. Seu entendimento transformado da relação entre arte e realidade é expresso na primeira frase de seu “Confissão Criadora”: A arte não reproduz o visível, mas torna visível” (1987, p. 36). Explica esta passagem:

Antigamente retratavam-se coisas que podiam ser vistas na Terra, coisas que as pessoas gostavam de ver, ou coisas que elas teriam gostado de ver. Agora, tornou-se evidente a relatividade das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes, encontram-se em maior número (1987, p. 36).

A partir do contexto desta passagem, também se torna compreensível porque logo ele, um pintor que cobiçava vivências do olhar, escreveu: “Na arte, o ver não é tão importante

quanto o tornar visível” (Klee, 1997). Para ele, não via mais nenhuma arte abstrata. O que permanecia era apenas a transitoriedade. O objeto era o mundo, mesmo que não fosse esse mundo visível. Como resultado dessa nova noção, Klee conquistou uma liberdade interior e uma força criadora, que lhe permitem dizer: “As obras surgem como que por si mesmas. Frutos maduros da arte gráfica, soltam-se das árvores. Minhas mãos: somente a ferramenta de uma vontade alheia” (1987, p. 38).

A arte de Paul Klee cresceu graças à sua profundidade e envergadura espiritual e a sua força criativa se concentrou organicamente numa obra característica, que hoje, assim como a de Picasso, é considerada e observada no mundo todo, exercendo grande influência. W. Kandinsky, nessa trajetória, tem um papel revelador para nossa pesquisa, visto, que sempre foi considerado o principal artista abstrato e Hilma af Klint se destaca hoje, como precursora desse movimento artístico. Para tanto, vemos a importância de citar sobre sua obra e um pouco sobre sua vida. Foi um artista completo, pois, além de pintor, também foi escritor e poeta. Foi em fins de 1911, em Munique, que W. Kandinsky publicou o manifesto sobre a arte abstrata. Dizia ele: “O desafio da teoria das formas: em que a arte abstrata está autorizada a se tornar suporte da imagem profética” (1987, p. 39)?

Assim, a pesquisa de W. Kandinsky (2000) é uma pesquisa para encontrar o “lugar” da lei interior, e a questão que ele formula é a seguinte: não é a imagem o lugar *exemplar* para a revelação do Espírito? Cristo existe para anunciar a terceira Revelação, a do Espírito, que podemos assinalar o desaparecimento da imagem exterior ou, mais exatamente, o desaparecimento do aspecto exterior da imagem. As promessas da imagem vão prender-se daí em diante a qualidades, criando uma ordem. O que podemos concluir até aqui é que as preocupações de W. Kandinsky (2000) são em termos da essência mística, mas também de modernidade; inovou, conceituou e ousou. Sua teoria tem origem na tradição oriental, em particular, bizantina-eslava, pioneiro na Bauhaus, onde seu rigor e vontade científica foram indiscutíveis e inigualáveis. Para ele:

Toda arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe de nossos sentimentos, pois cada arte cria uma arte que lhe é própria e nunca será semelhante. É impossível sentir em nós o espírito de épocas passadas. Mas, para quem o artista participa sua atividade criadora, diz ele: Projetar a luz nas profundezas do coração humano, eis a vocação do artista (2000 p. 27).

Escreveu Schumann e Tolstoi: “Um pintor é um homem que pode desenhar e pintar” (Kandinsky, 2000 p. 30). A obra de arte reflete-se na superfície da consciência. Encontra-se “além”. Temos a possibilidade de penetrar na obra, de nos tomarmos ativos nela e vivermos

sua pulsação por todos os nossos sentidos. Para Kandinsky a ciência da arte, a nova ciência, possui duas finalidades e decorrem de dois imperativos:

1. Do simples desejo de saber, espontaneamente oriundo de uma necessidade de conhecer, sem nenhuma finalidade prática, a ciência “pura” e
2. Da necessidade de um equilíbrio das forças criadoras, classificadas esquematicamente em dois componentes – intuição e cálculo: a ciência “aplicada” (2000, p. 12).

Na época em que fez essas colocações em seu livro *Ponto, Linha sobre Plano* (1997), argumentava estar no início dessas pesquisas, o que evoluiu até os tempos atuais, não podemos ao certo saber, mas, podemos com certeza dizer, que nesses anos todos desse século, muitas pesquisas foram realizadas, e, sua obra continua de vanguarda.

As obras pictóricas da artista Hilma Af Klint trazem inspiração no mundo contemporâneo para muitos artistas, assim como potencial para muitas pesquisas. É citado no livro da Pinacoteca de São Paulo (2018), local que sediou sua obra no Brasil, através da *Exposição - Mundos Possíveis*, o seguinte:

Se realmente Hilma Af Klint pintou para o futuro, o que em sua obra enxergamos de tão contemporâneo? Embora tenhamos provas de que Hilma Af Klint passou grande parte de sua maioridade investigando o significado e o propósito das mensagens e ordens de seus Mestres Superiores, não há dúvida de que ela tinha absoluta ciência de seu próprio tempo, do vigor de suas imagens e do potencial destas para o futuro. (2018, p. 53)

4.3 Elementos na Obra de Hilma Af Klint e a Psicologia Analítica

4.3.1 As Cores

Começamos a falar desse universo das cores a partir de W. Kandinsky, revelando que o que caracteriza a teoria das cores em sua obra, é essencialmente sua coerência interna. A hipótese é que a cor pode ser um elemento da linguagem da alma. Porque, para ele, a avaliação interior tem uma coerência no que diz respeito as qualidades das cores, que de fato, caracteriza, certa relação com a alma. A arte, segundo W. Kandinsky, tem uma função profética. O artista está no vértice do triângulo espiritual e tem a tarefa de preceder o movimento de progresso da humanidade. O profeta é um inspirado. É o inspirado por excelência, porque é habitado pelo Espírito Divino ou Espírito Santo. Isso significa que ele fala de Deus, que fala em nome de Deus. O modelo profético do Antigo testamento é Elias, levado ao céu num carro de fogo e que deixa a seu discípulo, Eliseu, seu manto, signo de espírito profético e do seu poder. O profeta chama zelosamente seus contemporâneos ao amor divino. Estes últimos são fúteis e inconstantes. Não são fiéis a lavez. Desprezam seu amor

confiando em falsos deuses e traindo sua lei. Já o profeta deposita toda a sua confiança em Iaveh, que não o abandonará jamais. Seu discurso se torna o Espírito de Deus e é por isso que anuncia o futuro da humanidade, pois, tendo depositado seu espírito em Deus, escapa da duração, limitação humana. Em Deus, passado, presente e futuro confundem-se na lógica do Plano testamental, isto é, do projeto divino sobre a humanidade de que nos fala o discurso profético (Phillipe Sers apud Klee, 1987, p. 193). Explica Klee: “Aplica-te a entrar em teu quarto interior e verás o quarto celeste. Porque são uma coisa só e a mesma porta dá para a contemplação dos dois. A escada desse reino está escondida dentro de ti, em tua alma. Lava-te, pois, do pecado e descobrirás os degraus pelos quais deves subir” (1987, p. 193).

Na obra da artista Hilma Af klint, percebeos que toda sua biografia, seu surgimento, pode revelar, através de sua obra, que seu mundo imaginal, corresponde à uma busca contemporânea, com sentidos novos e desconhecidos até então. Pois, seu legado é repleto de cores, códigos, formas e símbolos que remontam diversos tipos de conhecimentos, principalmente no que diz respeito a psicologia, a arte, a religião, a filosofia e a ciência. Assim sendo:

Seus escritos extensos dão pistas de como decifrar as pinturas. Suas cores e iconografia tem significados específicos, que são indexados e explicados, bem como as letras e as palavras completas presentes em muitas das pinturas. No grupo IV, n.1. *As Dez Maiores, Infância* (1907) há no centro da pintura duas formas ovais com as letras “av” em azul e amarelo (em anexo). De acordo com as explicações da artista, o azul representa o feminino, o amarelo o masculino, enquanto o código “av” significa tranquilidade, desenvolvimento e plenitude, o que também pode ser simbolizado por uma rosa e um lírio. A parte superior da pintura traz uma coroa de rosas e outra de lírios, símbolos de aspiração e pluralidade, entre outros sentidos (2018, p. 54).

As transformações de uma imagem pictórica em outra, na série proposta para esta ampliação de significados de seu léxico, nos mostram e nos comunicam num nível direto, físico e visual. A obra “*As Dez Maiores*”, “trazem as mutações das cores, do azul para o laranja, para a cor de rosa, para o vermelho, e transformação de ornamentos, de formas orgânicas em formas geométricas, são estimulantes e atraentes, e cada pintura parece propor uma abertura poderosa para reflexão e identificação” (2018, p. 54).

A cor é um fenômeno intrigante e exerce uma admirável atração ao nosso ser, despertando sensações, desejos, paixões, interesses, qualidades e mistério, assim como traduz emoções e uma atmosfera de prazer e desprazer. As cores possibilitam inúmeras maneiras de olhar e nos chama ao aspecto psicológico que exerce sobre nós mesmos. Dentro do espectro

visível, temos a liberdade de imaginar as possibilidades em suas inúmeras combinações, possibilitando um processo criativo a partir de suas composições. Mas traz também uma complexidade em seu entendimento e trabalho, pois abrange certos conhecimentos que envolvem a composição química dos pigmentos, os aglutinantes possíveis para ter a tinta como matéria para o trabalho pictórico, como também os aspectos relacionados ao estudo da física da luz e da nossa fisiologia visual para chegarmos às interpretações psicológicas possíveis.

Com relação aos conceitos de cor de Carl Gustav Jung no contexto da arte moderna, o livro editado por seu neto Ulrich Hoerni e traduzido por Caio Liudvik (2019), traz sobre os aspectos psicológicos da Cor. Em seu único ensaio sobre arte visual, Jung assinalou – “*Cor = sentimento*”, publicado em 13 de novembro de 1932, no *Neue Zürcher Zeitung*, por ocasião da primeira exposição solo de Pablo Picasso no museu Kunsthaus de Zurique. A cor foi sempre motivo de estudo por todos os artistas. Em sua teoria das cores, Johann Wolfgang Goethe, de 1810, escreveu:

A experiência nos ensina que determinadas cores excitam determinados estados de sentimento. Uma vez que a cor ocupa um lugar tão importante na série de fenômenos elementares, preenchendo, como o faz, o círculo limitado reservado para ela com a mais plena variedade, não devemos nos surpreender com a constatação de que seus efeitos são, em todos os tempos, definidos e significantes e experimentações científicas. Antes, e que estejam imediatamente associados com as emoções da mente (Medea Hoch *apud* Goethe, 2019, p. 35).

Goethe estudou sobre a cor através de observações naturalistas. Para descrever as qualidades da cor, distinguiu três tipos de manifestações: cores fisiológicas, cores físicas e cores químicas. Foi Goethe o primeiro a tratar de forma sistemática o problema da cor sob uma perspectiva fisiológica e psicológica. As cores são para Goethe, assim como para os artistas plásticos, a forma de sua relação sensível com o mundo, sua visão do mundo (2008, p. 17) entendendo-se que, existe uma larga e descontínua tradição que se remonta a Aristóteles, e que Goethe retoma também a Athanasius Kircher e a Lazare Nuguet, que indica que as cores se manifestam em base as tensões de luz e sombra. Esta era uma forma que Leonardo da Vinci explicava a presença de cores nas coisas. Goethe assume a tese de Kepler que afirma que a cor é “luz em potência”, e a reinterpreta: “as cores são atos de luz, atos e sofrimentos; por sofrimentos entende momentos de intervenção da luz como adequação do sujeito na fenomenologia da cor (Goethe, 2008, p. 20).

Goethe explica em diversos textos, a cor como meio de relação entre a expansão da luz e seu oposto, a concentração da sombra, como mesclas dinâmicas do branco e preto. As polaridades e a intensificação são os conceitos que trazem sobre as qualidades do círculo cromático. Diz que o amarelo e o azul trazem uma intensificação e uma aspiração própria de todo ser vivo, um princípio teleológico. As qualidades do círculo cromático trazem um valor universal para a distinção do círculo (2008, p. 26).

Para Goethe, o experimento é importante como sucesso pessoal, como eixo único em que se revela o conhecimento de relações vitais. A experiência sensível é tão importante como a ideia que compreende: “Vemos aquilo que pensamos” (2008, p.41). Assim sendo ele concluiu que as cores que considerou “do lado mais” (amarelo, vermelho-amarelo e amarelo-vermelho) induzem as emoções a serem “rápidas, vividas, ambiciosas”, enquanto as cores do “lado menos” (azul, vermelho-azul e azul-vermelho) trazem o efeito de ficar “inquieto, suscetível, ansioso”. No verde, o olho e a mente descansam. O círculo cromático foi trazido em 1809, com a proposta de simbolizar a vida da mente e do espírito humano. No círculo interno cada cor corresponde a um traço humano, enquanto no círculo externo, pares de cores são identificados com razão, compreensão, sensualidade e imaginação. Essas correspondências se referem ao ensaio de Karl Philip Moritz, sobre a “*representação do belo*”, de 1788 (Medea Hoch *apud* Goethe, 2019, p.35).

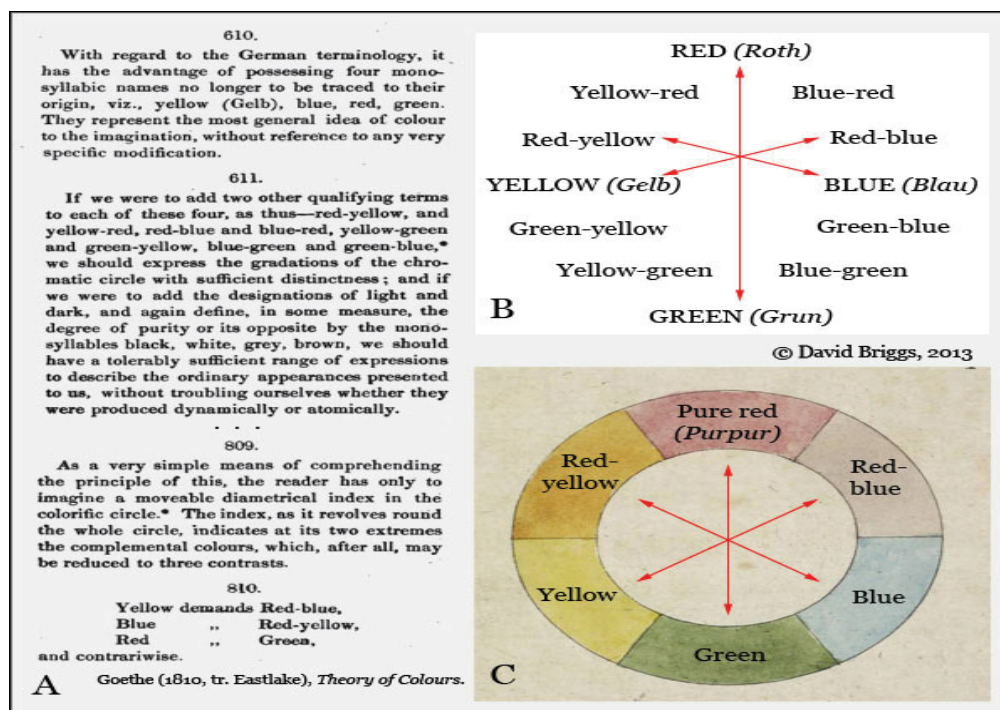


Ilustração 39 - (Goethe, Theory of Colours, 1809)

W. Kandinsky também pesquisou sobre a cor e suas dimensões psicológicas, assim como suas correspondências e formas, publicando em 1911 sua pesquisa, no livro *Sobre o Espiritual na Arte* (2000), informando que “A cor é um meio de exercer influência direta sobre a alma”. Anotou no capítulo “Efeito da Cor”, e prosseguiu: “O amarelo é a típica cor terrena. “O azul é a típica cor celestial”. O amarelo se move para o observador, o azul foge dele. O verde é a cor mais pacífica, um “elemento imóvel, auto-satisfeito”. O vermelho tem um “apelo interno altamente vivido, efervescente, inquieto” que cria uma forte nota de “poder imensamente tenaz”. O vermelho caracteriza o movimento em si. No laranja, o movimento em si do vermelho, começa a se tornar o movimento de irradiação. O violeta “possui um elemento de fragilidade, tristeza decadencial”. O branco “nos afeta com a absolutidade de um grande silêncio”, mas um silêncio “cheio de possibilidades”. E o preto, “como um nada após o pôr do sol (...) parece um silêncio eterno, sem futuro ou esperança”. O cinza “não consegue oferecer nenhum apelo ou movimento”. Kandinsky também se referiu a como as cores influenciam os efeitos da cor, seja crescente ou decrescente”. “Em qualquer efeito, cores incisivas parecem mais fortes em formas incisivas. Por exemplo, o amarelo num triângulo”. (Medea Hoch *apud* Kandinsky, 2019, p.35)

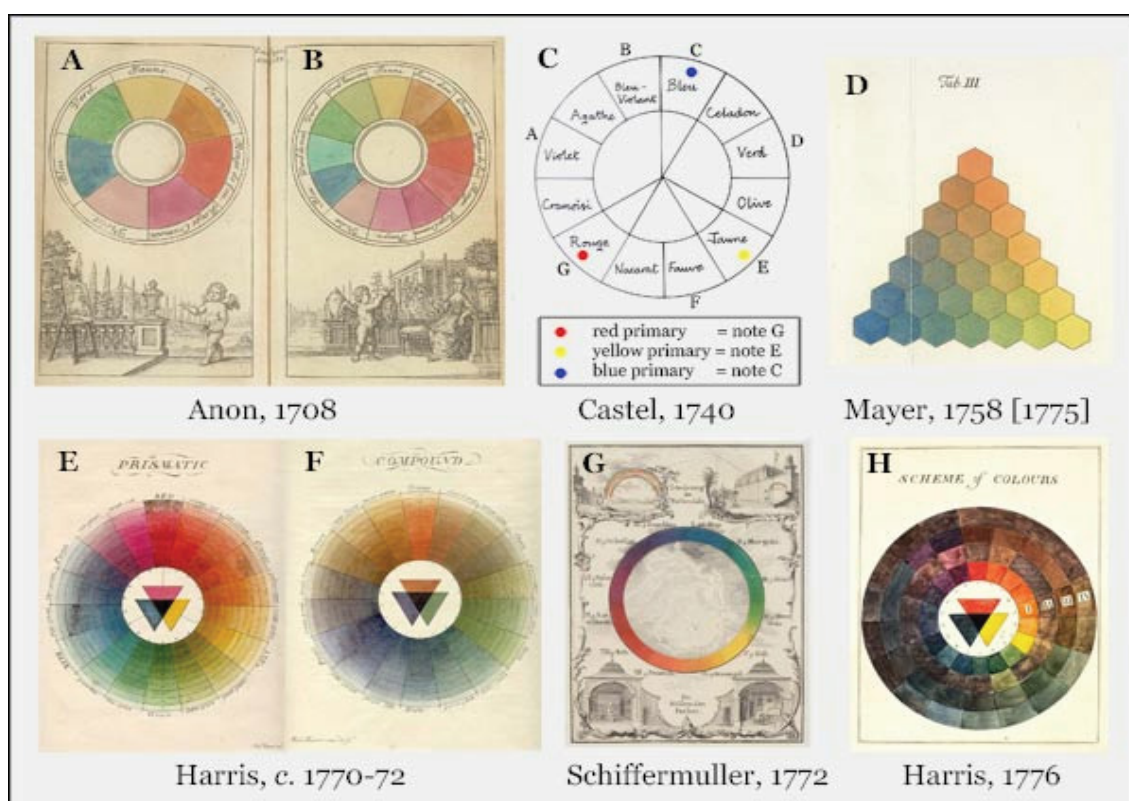


Ilustração 40 - (Círculo cromático, 1708 - 1776)

W. Kandinsky teve um papel importante no mundo da arte, comunicando seus trabalhos de forma coesa e ofereceu um legado para a psicologia literária da cor, onde buscou ver a necessidade interior como pressuposto de sua obra e, que na obra de Hilma observamos com maestria, harmonia e cuidado. Considerado o inventor da pintura abstrata, segundo Michel Henry, em seu livro *“Ver o invisível, sobre Kandinsky”*, ele diz: *“Kandinsky é o inventor da pintura abstrata, que derrubou as concepções tradicionais da representação estética e definiu uma nova era: a da modernidade”* (2012, p.9). Kandinsky, em suas análises se referia a cor, ao ponto, a linha, ao plano, ao formato do quadro, à matéria sobre o qual é pintado, mostrando o propósito e meios da obra de arte, ou seja, a essência da pintura. Para compreender obras de arte, segundo Michel Henry (2012), o homem culto já dispunha das principais estéticas clássicas, de Platão e Aristóteles ou, mais recente, de Kant, Schelling, Hegel, Shopenhauer e até Heidegger. Para ele, *“a pintura abstrata nos reconduz `a fonte de toda pintura, não no sentido histórico, mas no fundamento sempre presente e atuante, a fonte eterna de toda criação”* (2012, p.11). Para compreender obras de arte, segundo Michel Henry (2012), o homem culto já dispunha das principais estéticas clássicas, de Platão e Aristóteles ou, mais recente, de Kant, Schelling, Hegel, Shopenhauer e até Heidegger. Para ele, *“a pintura abstrata nos reconduz `a fonte de toda pintura, não no sentido histórico, mas no fundamento sempre presente e atuante, a fonte eterna de toda criação”* (2012, p.11). E por ser abstrata, ultrapassa a obra de Kandinsky, porque só o homem pode ser o pintor e o artista. Henry diz:

Deve-se perguntar: o que é o homem, o que deve ser para que uma atividade como a de pintar apareça nele como uma de suas capacidades próprias/ Mas o homem não criou a si mesmo. A possibilidade de pintar nele inscrita se deve a natureza de seu ser como lhe foi dada, e assim é com a própria natureza do ser. O que os maiores espíritos pediram, afinal, `a arte foi um conhecimento, verdadeiro, “metafísico”, suscetível de ultrapassar a aparência exterior dos fenômenos para nos revelar sua essência íntima. (2012, p.11)

Com relação a Jung, embora não tenha desenvolvido uma teoria sobre as cores, apresentou relações em vários escritos seus, como na alquimia, nos estudos e pinturas sobre os sonhos, nas representações dos arquétipos e símbolos, assim como em imaginação ativa. Através de estudos sobre si mesmo e trabalhos expressivos de pacientes trouxe as relações com as cores, sobre os valores dos sentimentos; todos manifestos nesses trabalhos que são deixados em seu legado. Em uma carta à dançarina Romola Nijonsky, datada de 24 de maio de 1956, Jung disse que o inconsciente se manifesta em símbolos coloridos, assim sendo: A questão das cores ou, antes da ausência de cores nos sonhos, depende das relações entre a

consciência e o inconsciente. Numa situação em que a aproximação do inconsciente à consciência é desejável, ou vice-versa, o inconsciente adquire uma ênfase especial, que pode se expressar no colorido de suas imagens (sonhos visões, etc.) ou, em outras qualidades impressionantes (beleza, profundidade, intensidade). Se por outro lado, a atitude da consciência para com o inconsciente é mais ou menos neutra, ou apreensiva, não há nenhuma necessidade destacada de que os dois façam contato, e os sonhos permanecem sem cor. (Medea Hoch *apud* Jung, 2019, p.38)

Com relação a outros autores e a relação com as cores, podemos citar Wittgenstein, o qual designava as cores puras como cores simples: “*Simples como fenômenos psicológicos*”. Rudolf Steiner as chama lustres, “*amarelo, azul e vermelho*: esses são os aspectos externos de uma realidade interna”. As cores levam os seres humanos do material ao espiritual, escreveu Steiner. Como editor, entre 1883 e 1897, dos escritos científicos de Goethe, ele mergulhou no fenômeno da cor, e em 1921, deu uma série de três palestras dedicadas à essência da cor (Hoerni *apud* Medea Hoch, 2019, p.40). Goethe descreve a interpretação simbólica da cor:

Mostrou-se acima, de modo circunstancial, que cada cor produz uma distinta impressão na mente, e que, portanto, interpela a um só tempo o olhar e os sentimentos. Portanto interpela a um só tempo o olhar e os sentimentos. Portanto se segue que a cor pode ser empregada para certas finalidades morais e estéticas. (...) tal aplicação, coincidindo inteiramente com a natureza, poderia ser chamada de simbólica, uma vez que a cor fosse empregada em conformidade com seus efeitos, e ao mesmo tempo expressasse seu significado. (Hoerni, Medea Hoch *apud* Goethe, 2019, p.40)

“A psicologia e a arte trabalham com símbolos; só no símbolo a primeira pode compreender a segunda representar o que é para cada uma delas”, afirmou o filósofo Paul Habermas em sua preleção de 1916 *Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst* (Símbolo na psicologia e símbolo na arte). Jung também pesquisou Frédéric Portal, no livro *Des Couleurs Symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Âge et les temps Moderns (1837)*, o qual explicava o significado de cada cor em termos divinos, sagrados e profanos. Portal trouxe as cores, como arquétipos: “Um grande fato governa essas pesquisas, que eu submeto ao homem instruído, isto é, a unidade das religiões da humanidade; em prova disso, a significação das cores simbólicas é a mesma em todos os povos e eras” (Medea Hoch *apud* Jung, 2019, p.40/41).

Outro tratado estudado por Jung sobre pinturas foi o *Tratado da pintura de Leonardo da Vinci*, no qual Vinci discutiu o significado simbólico das seis cores que ele designou de

simples. Disse ele: “Devemos pressupor o branco como representativa da luz, sem a qual nenhuma cor pode ser vista; amarelo para a terra; verde para a água, azul para o ar; vermelho para o fogo, e preto para a escuridão total” (Goethe, 1840, p.305).

Com relação as cores vistas na alquimia, podemos perceber que podem serem produzidas artificialmente, nos quais Jung, em seus estudos sobre a alquimia, estava interessado em primeiro lugar nos aspectos psicológicos da ideia da transmutação, porém gradualmente descobriu correspondências entre o caminho do alquimista ao seu próprio desenvolvimento interior. Trouxe que o “simbolismo alquímico se refere a uma espécie de processo de purificação e de enobrecimento. A escuridão gera a luz; a partir do “chumbo da região da água” cresce o ouro nobre; o que é inconsciente se torna consciente na forma de um processo vivo de crescimento” (Medea Hoch *apud* Jung, 2019, p.42).

A alquimia traz os paralelos com a cor e, nos escritos de Jung sobre alquimia, se observa citações sobre as cores e as mudanças nelas. Na alquimia histórica, quatro fases são caracterizadas pelas cores: nigredo (morte espiritual – putrefação), albedo (purificação), citrinitas (despertar) e rubedo (iluminação). Sobre as cores na alquimia afirmou Jung:

“A nigredo é o estágio inicial, no qual reina a morte, a total inconsciência. A nigredo é seguida pelo albedo, que representa o embranquecimento...O branco é seguido pelo vermelho: a alvorada é seguida pela aurora e depois o sol pleno (...). Também em outros contextos, a alquimia designa o corpo concluído de *rubinus* ou *carbunculus*. É um estado mais intenso do que aquele do albedo. Da mesma forma, o vermelho é uma cor emocional e designa o sangue, a paixão e o fogo. A cor azul é relacionada com o próximo estágio. Contrasta fortemente como o vermelho e caracteriza um estado frio que acalma. O azul (...) sempre representou o símbolo do recipiente espiritual. Azul também é a cor da água, podendo assim representar o inconsciente: assim como enxergamos o peixe através do azul transparente da água, os conteúdos espirituais contrastam com a escuridão do inconsciente. Na alquimia a cor azul não aparece, mas pode ser encontrada no oriente, onde ocupa o lugar do preto, representando na verdade uma cor do mundo subterrâneo” (Medea Hoch *apud* Jung, 2019, p.42).

A meta da alquimia é criar a Pedra Filosofal, unificação de todas as cores dentro de si mesma e que era associada ao poder de transformar metais não preciosos em prata e ouro. Na alquimia o ouro simbolizava a realização da personalidade, *a res simplex*, em que todas as contradições são integradas. “O ouro expressa a luz do sol, o valor, até mesmo a divindade”. E a imagem da totalidade de todas as coisas a cauda do pavão, a *cauda pavonis*. O Pavão renova as penas dispostas em sua roda colorida e constitui o símbolo das mudanças na natureza. A aparência de todas as cores é um sinal de que o processo de mudança, que leva ao

tornar-se consciente do todo, está alcançando sua meta, assim como o arco íris aponta para Deus (Medea Hoch *apud* Jung, 2019, p.42). Ainda sobre a Pedra Filosofal: “O Lápiz (pedra filosofal) contém ou produz todas as cores. Hoghelande fala do “noster Hermaphroditus” (nosso hermafrodito) como “continens in se omne colore” (contendo em si todas as cores). Empregam-se também comparações poéticas, como, por exemplo o arco-íris, ou a íris do olho. O olho e suas cores são mencionados por Hipólito em uma conexão importante. Ao expor a doutrina naasiênica, lembra ele a analogização dos quatro rios do paraíso com os cinco sentidos. O rio Fison que banha a região do ouro Hevilat, corresponde a vista: “Este, dizem eles, é a vista que pela dignidade e pelas cores testemunha a favor do que foi dito”. Abu I Qasim fala da árvore de flores multicoloridas. Mylius diz: “Assim nossa pedra é aquele sol semado de estrelas, do qual provém cada uma das cores por meio da transformação, como as cores que brotam na primavera”, e o Tractatus Aristotelis descreve de modo mais extenso ainda: “Tudo o que está contido abaixo do círculo lunar (...) é transformado em uma só coisa dentro do fim quadrangular, à semelhança de um prado semeado de flores e ornado de cores, flores e perfumes de naturezas diversas, que na terra foram gerados pelo orvalho do céu” (CW14/2, 2011, p.44/45).

Toda meta do processo alquímico, assim como de um processo psicológico é a *transformação*. Jung ensina que, “aos graus do *opus* (obra) correspondem certas cores, que por sua vez estão relacionadas com os planetas. Já desde tempos antigos, em correspondência com isso, distinguem-se sete cores. Disto resulta a relação das cores para com a astrologia, e com isso naturalmente para com a psicologia, visto que os planetas correspondem a certos elementos constituintes do caráter individual” (CW 14/3, 2011, p. 45)

E o que dizer sobre o *Arco íris*, base da teoria das cores de Goethe. Jung comentou no livro *Seminários sobre sonhos de Crianças*: “No Talmude e na Cabala é proibido olhar para o arco-íris, pois ele conduziria a Deus. Seria uma ofensa contra Deus. Diz Jung: O arco-íris é de ordem do numinoso. Possui um significado divino, porque é uma aparição incomum. É a ponte que conduz para o além-mundo. Ele pode igualmente manifestar-se na forma de um círculo, um halo em torno do sol ou da lua. Ele contém todas as cores. Esse é um motivo especial que significa: todas as qualidades. As cores possuem, assim como os números, um significado sagrado desde os tempos pré-históricos. É algo que continua preservado nas cores da Igreja. Um certo tipo de amarelo-escuro é a cor sagrada do budismo. Na China, o amarelo é a cor certa, a cor do céu, do imperador. Encontramos igualmente restos do significado original das cores na forma como os homens primitivos se pintavam. Cada cor que é utilizada

para a pintura ritual possui um significado mágico. Por isso, não é de se admirar que o arco-íris também possui um significado mágico na religião judaica” (2020, p. 141).

Muitas culturas falam sobre o simbolismo das cores do arco-íris, como por exemplo, no mito africano, em que o arco-íris é visto como um animal devorador, pois onde toca, sua boca devora os seres humanos. Jung comentou a respeito: “Isso corresponde ao medo que os primitivos sentem do Mana; pois não se atribui somente efeitos positivos no Mana, e sim, igualmente efeitos mortais. É assim, os deuses atuam tanto a favor do bem como do mal” (2020, p. 141).

Segundo Jung, a íris ou arco-íris, como fenômeno colorido, corresponde a *cauda pavonis* (cauda de pavão), objeto apreciado para as representações figuradas nos impressos antigos e nos manuscritos. Trata-se, entretanto, não somente da cauda, mas sempre do pavão inteiro. Como ele significa “*omnes colores*” (todas as cores), isto é, a integração de todas as qualidades, então uma representação do *Amphitheatrum Sapientiae* de Heinrich Khunrath o coloca logicamente em cima de duas cabeças do Rebis, cuja unidade ele manifestamente representa. Traz ela a inscrição: “*Ave de Hermes*” e “*benedicta viriditas*” (o verde bendito), as qualidades indicam o Espírito Santo, ou respectivamente o Ruach Elohim (Espírito de Deus), que desempenha papel importantíssimo em Khunrath. Verde é a cor do Espírito Santo. Outras inscrições da *cauda pavonis* desta estampa são “*anima mundi, natura, essentia quinta, res cunctas germinar facit*”. Aqui o pavão se acha no lugar mais alto como símbolo do espírito Santo, no qual está integrada a oposição suprema do masculino-feminino, representada pelo Hermaphroditus e pelo Rebis” (CW14/2, 2011, p. 47).

E na *conunctio*: “Assim como na “conjunção (*coniunctio*) aparecerão a negrura e a cabeça de corvo e todas as cores do mundo, também o arco-íris como mensageiro de Deus e a cauda do pavão”. O arco-íris como “*nuncia Dei*” (mensageiro de Deus) é naturalmente de importância especial para a compreensão do *opus* (obra), pois a integração de todas as cores, por assim dizer, indica a chegada ou a proximidade ou até mesmo a presença de Deus. A cor verde, tem a ver com *Vênus*. “Em calor brando a mistura por si mesma se fundirá e entumecerá e por ordem de Deus (*iubente Deo*) será dotada do espírito, o qual evolará para cima e levará a pedra consigo; também produzirá novas cores, principalmente o verde venusino (*viridem venereum*), que se manterá por tempo longo”. Por final desse processo, a saber do *regimen Veneris*, muda-se a cor para um purpúreo lívido e escuro. Segue-se então o “*regimen Martis*” (regime de marte), que da maneira mais gloriosa as cores passageiras do arco-íris e do pavão. Nesses dias aparece o “*hyacinthithinus color*” (cor de jacinto), portanto a cor azul” (CW 14/2, 2011, p. 47/48).

Com relação a cor púrpura Jung, cita que aparece no final do regime de Vênus, a qual exprime a concepção do “*mysterium dominicale passionais*”, leva até à *passio* (paixão) e à morte. Assim, todas as cores são meios de expressão. Jung cita uma passagem do *Aquarium Sapientum*, em que se diz: “Durante a maceração (digestio) e o cozimento do corpo espiritual morto se mostrarão muitas e variadas cores e sinais, o que poderá ser visto do mesmo modo no homem como obra (in terreno opere) terrena; e isto são misérias de toda sorte, medo e tribulações (tribulationes), das quais as mais importantes são aquelas tentações provenientes do demônio, do mundo e da nossa carne, ou por eles causadas” (CW14/2, 2011, p. 47/48). Então o verde é a cor do Espírito santo, da vida, da geração e da ressurreição. A íris (arco-íris) e a *cauda pavonis* anunciam o fim da obra alquímica, do *opus*. O pavão está relacionado com todas as transformações da natureza. Paracelsus afirmou sobre o pavão:

O pavão quando contraposto ao sol, significa “o homem justo, que, mesmo adornado com as cores de milhares de virtudes, contudo participa do brilho muito maior da presença divina”; da mesma forma representa ele o homem que, “manchado pelos repetidos pecados, torna a erguer-se para a pureza interior do espírito. O pavão expressa a “beleza interior (venustas) e a perfeição da alma” (CW 14/2, 2011, p. 50).

E, o arco-íris, é *nuncia Dei* (mensageiro de Deus); mostra todas as qualidades e propriedades da pedra filosofal. Para Jung, como mostrou em psicologia e Alquimia, o arco-íris esteve presente durante os 1700 anos de alquimia histórica, em conexão com a ideia do *Anthropos* (homem), e se estendeu na concepção de Cristo. E mencionou: “É aquele Anthropos (filho do Homen), que no evangelho de João aparece como o Logos (verbo) anterior ao mundo e formador dele, de quem Jo I,2s diz: “No princípio estava Ele (Logos, Verbo) com Deus. Todas as coisas foram feitas por Ele, e sem Ele nada se fez de tudo o que foi feito”. De acordo com a doutrina dos basilidianos, como nos é relatada por Hipólito, o “deus não existe” teria “semeado sementes”, que à semelhança do “grão de mostarda” conteria a planta toda, ou como o ovo de pavão, teria em si mesmo a “plenitude variada das cores”. Nessa semente se encontraria uma tríplice filiação, a qual “seria da mesma essência que o deus não existente”. Na alquimia o aparecimento da “*cauda pavonis*” significa a conclusão próxima da obra, ou respectivamente o nascimento do *filius regius* (filho do rei)” (CW14/2, 2011, p. 50).

E ao nascimento, na possibilidade de relacionar com as cores e sua relação na natureza, podemos fazê-la com o aspecto do alvorecer, o nascer do dia. A *Aurora Consurgens* relaciona as cores à alma. “*Aquele que libertar sua alma verá as cores dela*”. As considerações que

Jung fez sobre a “*Aurora Consurgens*”, estão descritas no livro *Mysterium Coniunctionis*, nos seguintes termos: “A Aurora Consurgens, em uma frase ambígua, põe as cores em relação com a “alma”. Lagneus põe as quatro cores principais em paralelo com os quatro temperamentos. O significado psicológico das cores se encontra indubitavelmente em Dorneus, que escreve: “Verdadeiramente a forma que constitui o intelecto do homem é o começo, o meio e o fim no processo (*praeparationibus*), e esta (forma) é indicada pela cor amarela (*croceo colore*), pela qual se indica que o homem é a forma maior e a principal no “opus” (obra) espagírico, e uma forma maior do que o céu (*caelo potentiores*). De acordo com o parecer desse autor, a cor amarela do ouro indica o homem, e principalmente a inteligência, como principal “informer” (formador) no processo alquímico” (CW14/2, 2011, p. 45).

Jung reconheceu o significado psicológico do texto de 1420 do manuscrito de *Aurora Consurgens* e o publicou em sua íntegra no volume de *Mysterium coniunctius*, comentado e traduzido por Marie Louise Von Franz, em que descreveu uma experiência imediata do inconsciente, de autoria de São Tomás de Aquino. Sendo que das nove cópias existentes, uma cópia veio do Mosteiro Rheinau, e é conservada na Biblioteca de Zurique. Ornamentado com ilustrações incomuns por um mestre do Alto Reno descreve os estágios do processo alquímico. Para interpretar a representação de uma pessoa vermelha e de uma branca, Jung referiu-se em seu escrito “*Um mito moderno sob as coisas vistas no céu*”, em que cita que durante milênios a cor vermelha era considerada masculina e a branca, a cor feminina. Os alquimistas falavam do *sercus rubeus* (servo vermelho) e da *femina cándida* (mulher branca): a cópula deles produzia uma suprema união dos opostos (Medea Hoch *apud Jung*, 2019, p. 46).

Jung descreveu os alquimistas como “pintores de todas as cores”. E, das quatro cores do processo de transformação alquímica, se referiu às qualidades da alma no homem moderno. Nos temperamentos as qualidades das cores são, de acordo com o alquimista Gerhard Dorn: “amarelo para o colérico, vermelho com o sanguíneo, branco para o fleumático e preto para o melancólico” (Medea Hoch *apud Jung*, 2019, p. 47).

No que diz respeito as funções da consciência – *pensamento, sentimento, intuição e sensação*, Jung, em seu livro de 1921 “*Tipos Psicológicos*”, explicou na preleção do ETH, apresentada em 18 de maio de 1934 paralelos com a concepção na cultura chinesa. Em sua palestra apresentou uma relação entre as quatro cores básicas e as quatro funções da consciência: “Temos aqui um diagrama no qual se tenta representar as funções através das cores. Todos os sons têm cores, o que podemos chamar de ilusões de cor ou audição colorida. O pensamento é geralmente, quase sempre, representado pelo azul, se conecta com o ar, com

o espírito, os primitivos usam pássaros ou plumas para representar pensamentos. O sentimento é frequentemente representado pelo vermelho, devido a sua conexão com o coração e o sangue. A intuição é o começo da incerteza real, e às vezes representada pelo branco ou amarelo, como os raios do sol. A sensação é frequentemente verde, porque se conecta com a terra, e a superfície da terra é verde” (Medea Hoch *apud* Jung, 2019, p. 47).

Muitos artistas fizeram experiências com as cores, muitas culturas as referenciam; poderíamos escrever um tratado relacionando as cores e suas qualidades, suas representações; nossa pesquisa, porém, se limita aos quadros da série “The Ten”. Hilma Af Klint utilizou um espectro cromático pessoal, sua escolha pelas cores utilizadas, se faz validar pelas qualidades principais que se relacionam com o ser humano, buscando a transformação pictórica na relação com as fases do desenvolvimento humano, para em sua totalidade revelar o *Anthropos* (O Homem Integral), no quadro de número 10, “*A Velhice*”, último quadro da série, no qual aparece o predomínio do tom da cor da flor de pessegueiro. Para Steiner esta cor representa o “encarnado humano, e é a imagem do anímico, a imagem viva da alma, e se vivencia no humano”.

Veremos algumas considerações sobre a natureza das cores para Steiner, visto que Hilma Af Klint solicitou sua ajuda, com o propósito de desvendar os significados de seus desenhos automáticos. Rudolf Steiner (2018) em suas palestras sobre “*A Natureza das Cores*”, no total proferiu três palestras no ano de 1992, onde trouxe sobre as quatro cores básicas, verde, vermelho, branco e negro. Iniciou sua palestra se referindo a Goethe: “Aquele a quem a natureza começa a revelar o seu segredo manifesto, sente uma saudade irresistível do seu intérprete mais digno: A Arte”. Isto significa que o artista ligado ao mundo pictórico, tem mais a dizer do que somente a cor em seu estado puro, da maneira que se apresenta a nós. Porém o mundo da cor está ligado à natureza da cor, das impressões que nos chegam, de acordo com nossas impressões subjetivas. R. Steiner colocou: “Podemos afirmar que o que percebemos como um mundo colorido realmente existe apenas para nossos sentidos, enquanto no mundo exterior, a cor objetiva apresenta nada mais que certos movimentos ondulatórios da substância mais fina, conhecida como éter. Éter em movimento” (2018, p.8). E, quanto ao subjetivo, Steiner disse: “No entanto, quando as pessoas falam da qualidade da cor, elas realmente têm apenas a impressão subjetiva em mente e buscam algo objetivo. Elas se afastam da cor, pois em todas as vibrações do éter que são pensadas, não há nada mais longe do conteúdo de compreender sua verdadeira natureza: ‘Nosso mundo real de cor’. Para chegar à natureza objetiva da cor, devemos tentar nos ater ao próprio mundo da cor e não o deixar; então podemos ter esperança” (2018, p.8).

Para Steiner isso significa que o Eu é espiritual, necessita vivenciar-se através do anímico, e isto se dá através da luz. “*Onde há luz, há cor*”. Para Steiner o verde representa a imagem da vida, a cor de pessegueiro representa imagem da alma e, o branco ou a luz representa a imagem anímica do espírito (2018, p.19).

No que diz respeito ao negro ou obscuridade, Steiner trouxe que representa a imagem espiritual do morto. Criou assim, um círculo que oferece certas tonalidades básicas: negro, branco, verde e encarnado, onde relaciona com os reinos da natureza a saber: reino do morto, reino do vivo, reino do anímico, reino do espiritual (2018, p.22).

Essas quatro cores para Steiner (2018) passam a ser imagens e existem em termos de imagens em nosso mundo, podendo assumir características próprias, em que cada uma assume o papel de projeção e recepção; isto significa, que cada uma pode projetar e receber a outra, criando uma imagem própria. Nesse processo, ele trouxe as cores amarelo, azul e vermelho, atuando como o brilho. O amarelo, o brilho do espírito, o azul, o brilho do anímico, e o vermelho, o brilho do vivo. São de natureza cromáticas ativas; as outras são de natureza serena. O negro, o branco, o verde e a cor de pessegueiro produzem um efeito de repouso, incluindo seu movimento, buscando uma quietude interna. Por outro lado, as três tonalidades cromáticas, vermelho, amarelo e azul possuem o movimento.

Steiner (2018) trouxe também as virtudes zodiacais e planetária às cores. O negro, o branco, a tonalidade da flor do pessegueiro, possuem virtudes zodiacais e o amarelo, azul e vermelho possuem virtudes planetárias. Estas três cores possuem o efeito de modificar as demais, como por exemplo o amarelo e azul, se torna verde (p.37-38).

Com isso, percebemos a importância das cores e o que produzem em nós mesmos; a sensibilidade do artista a pintar produz as qualidades necessárias para promover no outro algo maior que a própria arte manifesta. Sobre essas características Goethe trouxe em seus escritos e influenciou muitos artistas e pesquisadores, como vimos até aqui, mas sua teoria não se ocupou da quantificação, seu enfoque foi fenomenológico priorizando o elemento qualitativo. Goethe era como um pesquisador da natureza. Seus primeiros escritos sobre as cores foram *Contribuições para a ótica* (1791) e *Teoria das Cores* publicada em 1810.

Steiner (2018) foi o responsável por organizar sua obra científica e publicá-la. A *Teoria das Cores* abrange três aspectos em sua obra: histórico em que trouxe sobre as ideias desde a antiguidade a crítica a Newton e os fundamentos e desenvolvimento das experiências e vivências com as cores, na qual proferiu sobre as cores fisiológicas, as cores físicas, as cores químicas, as relações internas, as afinidades da teoria das cores com outras disciplinas e o efeito sensível-moral das cores. Sobre o “*efeito sensível-moral das cores*”, Goethe trouxe que

as cores possuem caráter próprio, que cada cor tem uma atuação característica sobre o psiquismo humano, trazendo reações anímicas, sensações e reações diferentes para cada um. Com relação ao círculo das cores, trouxe seis cores fundamentais: o vermelho, o verde e o azul e o amarelo, o cinabáris e o magenta, compondo o círculo cromático e as cores nas oposições: magenta e verde, amarelo e violeta, vermelho e azul. Isso revela que quando olhamos ou projetamos uma imagem através do prisma, esta será vista em uma direção diferente daquela normal. E, através do prisma e desta refração, os contrastes de claros e escuros provocarão a formação de cores, sempre através de uma ordenação. Rudolf Steiner, o qual Hilma tinha uma profunda admiração e confiança, citou:

As cores surgem a partir do encontro com a escuridão com a claridade. O amarelo é um claro suave e o azul atenuado...A pintura surge através das mãos, não tem relação com a cabeça. O Dr Steiner diz que a forma é filha da cor....A cor é perfeição e a forma é o corpo da cor. Menciono isso em conexão ao meu trabalho a partir do ponto de partida amarelo e azul (Pinheiro *apud* Steiner, 2018, p. 177).

Na obra da artista podemos perceber as relações das cores e seu aspecto relativo às características mencionadas até aqui. A seguir veremos sobre a forma e a Psicologia complexa e a obra de Hilma Af Klint.

4.3.2 As Formas

Kandinsky chama “*forma*”, meios da pintura. O conceito deve ser entendido no sentido amplo, englobando não só as formas lineares, mas também as cores, ou, num sentido amplo, como meio de toda pintura e sobre a própria pintura como modo de expressão ou técnica:

A forma é a expressão material do conteúdo abstrato”. Se o conteúdo é mesmo o invisível, a pintura na qualidade de expressão desse conteúdo nos reintroduz incontestavelmente no reino do visível, ela se desdobra nele como aspecto dessas linhas e cores que vemos e que são justamente a exposição no visível; e, por ele, do conteúdo ‘interior’ da obra: “para que o conteúdo, que vive primeiro ‘abstratamente’, torne-se obra, é necessário que o segundo elemento – o elemento exterior – sirva à materialização. É por isso que o conteúdo aspira a um meio de expressão, a uma forma ‘material’ (2012, p.33).

E para obra, definimos:

A definição da “obra” é a exteriorização e a manifestação do conteúdo invisível abstrato é ela própria claríssima: “A obra é assim, a fusão inevitável e indissolúvel do elemento interior com o elemento exterior, ou seja, do conteúdo com a forma”. Considerando a “forma” da obra, sem

a qual a última não existe, e em que ela consiste, ao contrário, a pintura não é devolvida ao local que lhe é tradicionalmente designado, a esse reino do visível, do qual a “abstração” parecia nos desligar” (2012, p.34).

Podemos entender essas definições a partir de que o visível forma a estrutura através da configuração de suas linhas e de suas cores; mas a obra, a obra pura em sua dimensão que transcende a forma, só chega ao observador, ao ser; em sua manifestação e por ela, que é o próprio exterior; a “forma”, sem o interior se reduz ao visível somente. Para Kandinsky (2000), “Deve haver vibração da alma para haver obra”. E, o “elemento interior da obra é seu conteúdo”. Portanto, a obra se determina como “a ligação regular, de dois elementos, o interior e o exterior”. Ambos os elementos, cuja ligação constitui a totalidade orgânica, não estão no mesmo plano: o interior não determina só a forma, o elemento exterior, ele define o único conteúdo da obra e, conseqüentemente, o conteúdo da própria forma. Esse segundo ponto nos permite compreender a essência verdadeira da pintura abstrata” (2012, p.34-35).

Na pintura abstrata, verdadeiramente a liberdade se impõe, porque são arrancados os elementos pertencentes ao mundo, do universo objetivo; a forma não mais se refere ao meio ao qual ela pertence como forma, mas surpreende por sua manifestação. Henry cita Kandinsky, quanto a liberdade da forma: “A liberdade da forma, tornada artística pura, é idêntica ao princípio que Kandinsky atribui a toda pintura verdadeira, o da “necessidade interior. A necessidade interior é em primeiro lugar, a da forma como determinada pela vida invisível – pelo interior – e por ela apenas, e de nenhum modo pelo mundo. Assim, o elemento, exterior, “material”, encontra sua lei de construção em realidade puramente espiritual, assentada no interior de nosso ser, idêntica a ele, agindo como princípio único da criação estética. “Do espiritual na arte” ” (Henry *apud* Kandinsky, 2012, p.36)

A necessidade interior enquanto liberdade traz na obra da artista Hilma Af Klint, sem dúvida alguma, a espiritualidade como necessidade primeira, através da configuração trazida em suas obras. A obra se faz verdadeira, como necessidade na escolha das formas manifestas em suas pinturas. E, nesse sentido de pintura, comprova que a forma extrai seu rigor e sua força da “necessidade interior”, revelando os processos de desenvolvimento humano na vida, como conteúdos possíveis, determinados pelo seu conteúdo invisível: Portanto, a “vibração de sua alma consiste a sua obra”! A artista trouxe em seus escritos, a missão de expressar símbolos através das formas e cores; e essa determinação pelo conteúdo manifesto em sua riqueza pictórica, se traduz em sua “necessidade interior”, sobre o qual, deve-se fundar toda

pintura autêntica, a mais pura revelação do espiritual na arte, em que os traços e cores se tornaram visíveis. Para Michel Henry (2012):

A forma é abstrata no sentido de que é determinada exclusivamente pelo conteúdo abstrato, pela necessidade interior, mas também, no sentido de que ela é homogênea ao conteúdo abstrato e, no limite, idêntica a ele. Não é mais no mundo, é nessa dimensão noturna da subjetividade absoluta que ela encontra seu ser mais próprio, integrando-se assim à equação que para Kandinsky formula a realidade verdadeira: “*Interior = interioridade da subjetividade absoluta = vida = invisível = páthos = conteúdo abstrato = forma abstrata*” (2012, p.39).

As formas abstratas são “formas pictóricas” e as torna autônomas. E o que constitui o pictórico da forma? A dissociação através da cor e da forma cruzam os limites em que a forma contém a cor, subjugados pela “necessidade interior”, porque fala por si mesmo. Henry citando Kandinsky em seu livro sobre o invisível (2012) afirma: “As observações valem para a forma e a localização das cores, regular sua distribuição na tela sentido estrito, ou seja, para esse traçado, essas linhas, essas delimitações, cuja função na representação clássica era circunscrever a localização das cores e regular sua distribuição na tela. Enquanto essas formas gráficas que determinam a construção do quadro se destinarem a reproduzir o mundo, elas não podem se impor por si: o espírito só capta nelas o objeto que figuram. No sentido estrito, a percepção da forma inexistente” (2012, p.43).

As formas pictóricas puras, elaboradas sem referência ao mundo, são comentadas por Henry: “Expulsam as formas de origem objetiva”, só adquirem a condição de serem formas abstratas, se provirem de conteúdo interior, ou melhor, de se identificarem com ele, com a vida invisível, na fusão misteriosa... A determinação torna-a abstrata e a identificação definitiva da forma ao conteúdo, que traz o enigma da pintura, se é que se trata mesmo de entender como esse consegue determinar como um conteúdo em si invisível, é suscetível de exprimir-se de forma visível” (2012, p.45)

Rudolf Arnheim, em seu livro *Arte e percepção do Visual* (2002), apresenta o conceito: “*forma*” é a configuração visível do conteúdo, escreveu o pintor Ben Zwi Shan, representante do realismo social, artista plástico muito importante e respeitado na arte norte-americana do século XX. Os olhos recebem e organizam o modo como capta a forma, consciente ou inconscientemente, nós a tomamos, e desse modo, a forma traduz um conteúdo. O artista pode trabalhar configurações que refletem experiências humanas por meio da expressão visual pura e relações espaciais. Com relação a Jung em seus escritos, encontramos que buscou orientação para o aspecto artístico em muitos autores, e citou Wilhelm Worringer, historiador e teórico

da arte alemã, conhecido pela sua “*teoria da Einfühlung*” – (empatia ou projeção sentimental), na qual, “o impulso de satisfação culmina-se na beleza do orgânico e, o impulso abstracionista encontra a sua felicidade na beleza inorgânica, no que é regido por leis e por necessidades abstratas. Sua obra mais importante *Abstração e Natureza* (1908), tentou efetuar uma análise da *psicologia dos estilos*, baseada na integração do conceito de empatia e abstração, dando os princípios gerais da sua estética: “conteúdo espiritual da obra de arte e a crítica aplicada” dedicada à ornamentação e à arte pré-renascentista. Sua obra mais conhecida foi “*Abstração e natureza*”. E, a tese de doutorado, defendida na Universidade de Berna em 1907, trouxe à tona seu trabalho mais conhecido, *Abstração e empatia* (1907); livro que influenciou Jung em seus escritos. Nesse livro, havia a citação: “dois tipos principais de arte: a arte da “abstração” (que estava associada a uma visão de mundo mais “primitiva”) e a arte da “empatia” (que estava associada ao realismo, no sentido mais amplo da palavra, é aplicado à arte europeia desde o Renascimento). Worringer foi influente porque viu a arte abstrata (por exemplo, a arte islâmica) como não sendo inferior à arte “realista”, e digna do respeito em seus próprios termos. Esta foi a justificativa crítica para o uso crescente da abstração na arte europeia pré-guerra. Ele ensinou na Universidade de Bonn, onde Heinrich Lützeler era um dos seus membros” (2014, p. 56) Contendo ainda que: “Ele postulou uma relação direta entre a percepção da arte e o indivíduo. Sua afirmação de que “nos sentimos nas formas de uma obra de arte” levou a uma fórmula: “O sentido estético é um sentido objetivado do eu”. Ele também afirmou: “Assim como o desejo de empatia como base para a experiência estética encontra satisfação na beleza orgânica, o desejo de abstração encontra sua beleza na vida - renunciando inorgânico, cristalino, em uma palavra, em toda a regularidade abstrata e necessidade. Seu trabalho foi amplamente discutido e influenciou Paul Klee, entre outros. Ele é creditado pelo filósofo Gilles Deleuze em “Mil Platôs” como sendo a primeira pessoa a ver a abstração como o início da arte ou a primeira expressão de uma vontade artística” (2014, p. 56).

Medea Horsch, traz Worringer (2019) citou Jung: “Nossas investigações decorrem do pressuposto de que a obra de arte, como um organismo autônomo, se coloca ao lado da natureza em termos iguais, e que, em sua essência mais profunda e elevada, desprovida de qualquer conexão com ela, na medida em que por natureza se entenda a superfície visível das coisas. Também estava convencido de que o primeiro estilo artístico era geométrico” e deduziu: “Uma conexão causal deve, portanto, existir entre a cultura primitiva e a forma de arte regular mais alta e mais pura. Esta questão foi esclarecedora com relação a sua concepção da teoria dos arquétipos. Em sua conferência “A questão dos tipos psicológicos”, de 1913,

Jung cita Worringer: “O impulso de abstração está na origem de qualquer arte” ” (Hoerni, Medea Horch *apud* Jung, 2019, p. 49).

Jung pesquisou os termos de abstração e empatia relacionando com os tipos psicológicos, em especial com os dois tipos de atitudes básicas do ser humano, a introversão e a extroversão. Diz que o extrovertido se comporta mais empaticamente, e o introvertido busca a abstração. Jung ressalta em Tipos psicológicos: “*Por sua natureza a estética é psicologia aplicada*” (Hoerni, Medea Horch *apud* Jung, 2019, p. 49).

Jung discutiu sobre arte moderna no primeiro curso que organizou no Clube Psicológico, em um seminário de 1925, assinalando que: “a arte moderna trouxe a tona material embrionário do inconsciente: “A arte moderna, portanto, começou primeiro depreciando esses valores externos, dissolvendo o objeto, e depois buscou a coisa fundamental, a imagem interna atrás do objeto – o *eidolon*. (Imagem arquetípica, ideia). Jung parece ter achado então, um caminho rumo à formas e símbolos abstratos bem naturalmente, por meio da imaginação ativa” (Hoerni, Medea Horch *apud* Jung, 2019, p. 49). Jung foi criativo e talvez a arte moderna inspiradora em seu processo pessoal, visto todos os seus escritos e obras artísticas produzidas. No que diz respeito a artista Hilma, seus quadros são repletos de formas e símbolos, de geometria e códigos, como já citamos anteriormente. No grupo IV, “As Dez Maiores”, que estamos pesquisando, no quadro 1, a Infância (1907), há no centro da pintura duas formas ovais com as letras “av” em azul e amarelo (em anexo), o amarelo significando o masculino, o azul o feminino, de acordo com explicações da artista. Algumas considerações sobre as formas em suas obras - Até 1920, a maior parte das obras de Hilma Af Klint, são compostas em torno dos opostos. Há o feminino e o masculino, a forma aberta e a forma encapsulada, o orgânico e o geométrico, o ornamento e o abstrato, a iconografia cristã e os símbolos emprestados do misticismo. Suas obras nunca ilustram a polaridade, mas a unidade... Hilma se destaca pela coerência entre suas investigações teóricas e visuais... A arte de Hilma Af Klint investiga profundamente o desconhecido. Insiste num novo vocabulário que descreve o mistério e que quantifica a incerteza. Sua obra parece oferecer visualização de ordens mundiais alternativas ou de outros mundos possíveis. Desde a década de 1960, em filosofia e lógica, o conceito de “*mundos possíveis*” considera o mundo real como um dos vários mundos possíveis. É aquele em que de fato vivemos, mas, para cada forma distinta que o mundo poderia ter assumido, diz-se que há um mundo possível diferente. (Jochen Volz *apud* Hilma Af Klint, 2018, p. 57-58)

As formas trazidas em seus quadros na série pesquisada, trazem a metamorfose do desenvolvimento humano, na relação desde a fase da infância, passando pela juventude,

adulto, chegando à fase da velhice. O que observamos, são formas que vão desde o círculo que reproduz o início de tudo, até o quadrado, como totalidade. Formas combinadas orgânicas e inorgânicas, revelando a possibilidade da evolução do ser humano. O abstrato como invisível, possibilitando a essência transcendente do ser humano. Trabalharemos a análise de cada um dos quadros no item 5.4 deste capítulo.

4.3.3 Diagramas e códigos

Podemos falar a respeito dos diagramas como desenhos esquemáticos, mas no final do século XIX e no início do século XX, o diagrama era apenas uma característica de um guia espiritual oculto, assim como de um livro científico. Diagramas e tabulações cósmicas, embora remetessem às cosmologias antigas e às geometrias sagradas, enchiam as páginas da moderna imprensa oculta e de outras publicações esotéricas. Eles atraíram convenções pré-modernas das filosofias orientais, rosicrucianismo, alquimia e inúmeras outras fontes, e imitaram as descobertas científicas modernas, das terapias alternativas de cores de Edwin D. Babbitt em *Os princípios da luz e da cor* (1878) até Annie Besant e Charles W. Hilma Af Klint consultou o livro *Thought-Forms* de Leadbether (1955), assim como se pode pensar em Georg von Welling, o teosofista do século XVIII, cujo *Opus Mago-cabalisticum et theosophicum* (1719) consistia em gravuras extraordinárias pintadas à mão ou nas teorias de cores de Johann Von Wolfgang Goethe (2019, p. 164, trad. Nossa).

Esse universo de imagens históricas, enraizada não em um mundo espiritual, mas em uma cultura impressa e material, ofereceu uma maneira de pensar além das ideias miméticas tradicionais de figuração na arte, ainda que tão arraigada em suas próprias convenções. Tais convenções envolvem não apenas o *layout* dos elementos, as formas simbólicas de círculos concêntricos distribuídos pela folha, os elementos desenhados por bússola e régua, mas também a referência cruzada dos sistemas alfabéticos e numéricos das páginas dos livros e a ordem das placas (2019, p. 166, trad. Nossa).

Hilma Af Klint desenvolveu um olhar nos estudos de plantas, redirecionado seu estudo da natureza para uma taxonomia transcendental do cosmos, profundamente ligada ao esotérico. Os milhares de desenhos, pinturas e páginas de caderno que Hilma Af Klint produziu, testemunham uma abordagem ao seu trabalho que é fundamentalmente impulsionada pela ideia de estudar através de uma intensa aparência sob uma forma visual. Isso foi reforçado apenas por fornecedores de ocultismo como Besant e Leadbeater, cujo livro oculto *Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements* (1908) mostrou em detalhes, elementos químicos, o que eles denominaram uma investigação clarividente na estrutura dos átomos. Besant afirmou que realmente podia "ver" átomos com

um olho clarividente, registrando uma variedade fantástica de estruturas (2019, p. 167, trad. Nossa).

Para Briony Fer, as armadilhas das taxonomias mais antigas, que remontam às do grande botânico, zoólogo e médico sueco Carl Linnaeus (1707 -1778) criador da nomenclatura binomial e da classificação científica, sendo assim considerado o "pai da taxonomia moderna", e até mesmo aos herbários pré-modernos, bem como às fontes esotéricas antigas e modernas, faziam parte do repertório gráfico cada vez maior e transmutador de Klint. Eles fazem do trabalho o que é - uma prática material de fazer, trabalhando através de inúmeras permutações em um *shema*, isto é, uma crença, criando no processo uma vasta rede visual e ecológica que rastreia as conexões frágeis entre categorias e fenômenos, visíveis ou invisíveis. O processo cotidiano de diagramação contraria a tendência e a atração do ocultismo e do encantamento místico. Existindo ao lado do utopismo visionário, encontramos séries intercambiáveis que apontam para outra possível ecologia da visão - em uma forma de diagramação que é intrinsecamente artesanal e material, traçando enigmas criptografados do que simplesmente vender os símbolos de uma doutrina (2019, p. 168, trad. Nossa).

4.3.4 A Geometria Sagrada

Na obra de Hilma Af Klint a sua expressão predominante ocorre por um predomínio de formas, códigos e traços geométricos. Para isso, descreveremos um pouco sobre a Geometria Sagrada. "Geometria" significa "medida da terra". No Antigo Egito, do qual a Grécia herdou o estudo, o Nilo transbordava nas suas margens cada ano alagando a terra e traçando a metódica linha das parcelas e zonas de cultivos. Essa inundação anual simbolizava para os egípcios o retomo cíclico do primigênio caos aquoso e quando as águas se retiravam, começava a tarefa de redefinir e restabelecer as lindes. Tal trabalho se chamava geometria e era considerado como o restabelecimento do princípio da ordem e da lei sobre a terra (1996, p.4).

A cada ano cada zona medida era um pouco diferente. A ordem humana era mutável e isso se refletia no ordenamento da terra. O astrônomo do templo poderia dizer que certas configurações celestes tinham mudado e que, portanto, a orientação ou o posicionamento de um templo deveria ajustar-se a isto. Assim, o traçado das parcelas sobre a terra tinha, para os egípcios, uma dimensão tanto metafísica, como física e social. Essa atividade de "medir a terra" tornou-se a base de uma ciência das leis naturais, tais como se encarnam nas formas arquetípicas do círculo, do quadrado e do triângulo (1996, p.5).

Os diagramas geométricos podem ser contemplados como momentos de imobilidade que revelam uma contínua e intemporal ação universal, geralmente oculta à nossa percepção sensorial. Platão considerava a geometria e os números como a mais concisa e essencial, e, portanto, ideal das linguagens filosóficas. As culturas antigas simbolizavam esses processos, processos puros e eternos como deuses, isto é, poderes ou linhas de ação, através das quais o espírito se concretizava em energia e matéria. Funcionando, portanto, em nível arquetípico, a geometria e os números descrevem energias fundamentais e casuais em sua dança entretecida e eterna. É esse modo de ver que subjaz sob a expressão de sistemas cosmológicos e configurações geométricas. Geometria era a linguagem que recomendava Platão como o modelo mais claro para descrever esse reino metafísico:

Acaso não sabeis que (os geômetras) utilizam as formas visíveis e falam delas, embora não se trate delas, mas destas coisas de que são um reflexo, e estudam o quadrado em si e a diagonal em si, e não a imagem deles que desenham? E assim sucessivamente em todos os casos... O que realmente procuram é poder vislumbrar estas realidades que apenas podem ser contempladas pela mente (Platão *apud* Lawor, 1996, p.10).

O platônico Thomas Taylor considera o conhecimento da geometria como inato em nós mesmos, adquirido antes de nascer quando nossas almas estavam em contato com o reino do ser ideal. Todas as formas matemáticas têm uma primeira permanência na alma de tal modo que antes da forma sensível, ela contém números com sua dinâmica própria figuras vitais antes das aparentes razões harmônicas antes de coisas harmonizadas e círculos invisíveis antes dos corpos que se movem em círculos (1996, p.11).

Para o espírito humano, confinado num universo em movimento, na confusão de um perpétuo fluxo de acontecimentos, circunstâncias e desconcerto interno, procurar a verdade sempre significou procurar o imutável; chame-se a isto ideias, formas, arquetipos, números ou deuses. Entrar num templo construído em sua totalidade conforme as proporções geométricas invariáveis é entrar no reino da verdade eterna. Thomas Taylor (1996), afirmou que: "A geometria permite ao seu devoto, como uma ponte, franquear a obscuridade da natureza material, como se fosse um mar obscuro, para as regiões luminosas da realidade perfeita". Contudo, não se trata em absoluto de um acontecimento automático que ocorra apenas pegando um livro de geometria. Platão afirmou que o "*logo* da alma deve ser gradualmente reavivado pelo esforço: Que prazer me dais. Os que pareceis preocupados porque eu vos imponha estudos pouco práticos. Não é próprio unicamente dos espíritos medíocres, pois todos os homens têm dificuldades para se persuadir de que é através destes

estudos, utilizados como instrumentos, como se purifica o olho da alma. E como se propicia que um novo fogo arda nesse órgão que estava obscurecido e como extinguido pelas sombras de outras ciências, um órgão mais importante de conservar do que dez mil olhos, pois é o único com o qual podemos contemplar a verdade” (Lawlor, Platão *apud* Teón de Esmirna — século II, p. 19). Assim, com relação a percepção do meio externo e interno: "Daí que experimentemos nesta percepção auditiva uma inter-relação entre o interior e o exterior, e podemos generalizar a resposta para evocar a possibilidade de uma fusão entre os reinos intuitivo e material, os reinos da arte e da ciência, do tempo e do espaço. Pode dar-se outro destes momentos no mundo criado, mas os pitagóricos não o conheciam, tampouco nós. É o espírito essencial da percepção da harmonia, e para os pitagóricos era o único momento sobrenatural verdadeiro: uma experiência tangível da simultaneidade dos opostos. Considerava-se como a verdadeira magia, um autêntico mistério omnipresente” (1996, p.20).

Era graças à geometria que os pitagóricos se mantinham em equilíbrio nesta transição única em que a vibração ouvida se toma visual e sua geometria, conforme veremos, explora as relações da harmonia musical (1996, p.20). Embora inter-relacionados em sua função, nossos dois principais sentidos intelectuais, a visão e o ouvido, utilizam a inteligência em duas formas completamente distintas. Tal qualidade intelectual inata assemelha-se muito ao que os gregos denominavam de “Razão Pura”, o que na Índia denominavam o "coração-mente". Os antigos egípcios tinham para isto um lindo nome: a "Inteligência do Coração", e atingir tal qualidade de entendimento era a meta implícita da vida. Essa meta implícita da vida informa que a antiga geometria não repousa em axiomas ou presunções apriorísticas. Contrariamente aos euclidianos e à geometria mais recente, o ponto de partida do antigo pensamento geométrico não é uma rede de definições ou de abstrações intelectuais, mas uma meditação sobre uma unidade metafísica, seguida de uma tentativa por simbolizar visualmente e contemplar a ordem pura e formal que surge desta incompreensível unicidade. E o enfoque do ponto de partida da atividade geométrica, o que separa radicalmente o que podemos denominar de geometria sagrada, da mundana ou secular. (1996, p.25).

A geometria antiga começa com o “Um”, enquanto as matemáticas e a geometria moderna começam com o zero. A cosmologia geométrica que estudamos faz parte de uma doutrina mística da criação conhecida como "antropocósmica", uma doutrina que é fundamental na tradição esotérica da filosofia desde os tempos mais remotos, e que tem sido atualizada em nossa época por Rudolf Steiner, R.A. Schwaller de Lubicz e outros. O princípio básico desta teoria, é que o homem não é um simples componente deste universo, mas sim o produto final recapitulador da evolução e a potencial semente original a partir da qual

germinou o universo. Podemos utilizar a analogia da semente e da árvore: a árvore do universo é a realização do potencial da semente, que é o homem cósmico. Utilizamos aqui a palavra homem em relação à raiz sânscrita “*manas*”, que significa “*mente*”, ou a consciência que pode refletir sobre si mesma (1996, p.25). A ideia do homem cósmico é tomada pela ciência contemporânea no conceito de holograma, a qual demonstra que cada fragmento de um todo contém os componentes da estrutura global do todo. Ao mesmo tempo, enquanto por menor parcial daquele todo este pedaço se expressa como indivíduo. Na ciência antiga, a aplicação metafórica da noção de antropocosmos era a base da filosofia astrológica, e pode se encontrar também na alquimia, como busca da pedra filosofal - “esta parte em que se pode encontrar o todo”. (1996, p.25). Portanto, a geometria sagrada é o código que utiliza a natureza para criar a vida, as mais variadas formas de vida, considerando a relação dos números com formas em padrões específicos. Nessa relação, os números pares e linhas curvas são manifestações do feminino e números ímpares ao masculino. Somente a realidade através dos sentidos é possível. E a realidade aparente estaria condicionada ao que percebemos, pois, para entender o espaço sensível, temos que entender tempo e espaço. Platão definiu as sete formas principais da Geometria Sagrada: os cinco sólidos, o círculo e a espiral, em que os cinco sólidos cabem dentro da esfera. Para ele, todo o conhecido está formado por triângulos, são eles: o tetraedro, o octaedro, o icosaedro e o cubo. O tetraedro é o símbolo da sabedoria, representa o fogo sagrado, o primeiro elemento. O cubo é a consciência da Terra, a experiência do nascido da natureza; o octaedro simboliza a perfeição da matéria; o icosaedro, representa a semente da vida, a forma do universo, o masculino; e o dodecaedro, o poder feminino da criação e a forma da mãe. As espirais são duas: a espiral áurea, a qual é uma espiral cósmica, e não possui princípio nem fim, e a espiral de *Fibonacci*, a qual inicia num ponto determinado a dizer, em nosso coração, e se une ao espaço à espiral *Áurea* (sem data, p.75). Dessa maneira, o amor e a inteligência se conectam com a sabedoria do universo. Nosso corpo também segue a espiral de Fibonacci. Os mantras têm interiormente a estrutura da espiral, por isso, necessita-se repeti-los pois com a repetição forma-se a espiral no espaço. A espiral é a chave de acesso ao que está em seu interior. O círculo integra aquelas formas entre si para inter-relacioná-las a unidade. O centro verdadeiro do círculo é o ponto, porém precisa de dimensão e de lugar, escapando de nossa percepção e capacidade de manifestação. Não pertence ao nosso mundo, porque em nosso mundo todo tem extensão e dimensão, porque é o mundo da forma, pertencendo a outra dimensão do ser, existe além do mundo, é metafísico em sentido literal. O ponto simboliza a unidade, a totalidade, a perfeição. O ponto contém o todo só que em potência não manifesta. Dele nascem o círculo e a esfera que são formas nas quais se revela o

ponto. Todos os corpos platônicos são distintos e em realidade constituem a unidade, a esfera (sem data, p.75/76). As formas, assim como as energias manifestas por elas, encontram-se fora e dentro do homem, no sentido que as recebe e as transmite. Essas formas geométricas são arquetípicas. Platão, afirmou que os autênticos valores e a verdadeira realidade não são coisas dadas na experiência sensível. São entidades acessíveis só ao entendimento imutável e universal, a que chamou ideias. Fora da mente, as ideias existem como modelos arquetípicos. Elas possuem a forma em si mesmo, porém atuam como ‘princípio organizador’ sobre as coisas que vemos ou fazemos. As ideias são incorporadas pela linguagem da matemática e da geometria sagrada. A geometria é capaz de ascender e criar novos caminhos. Quando compreendemos que formamos parte de um Universo perfeito, recuperamos nossa responsabilidade quanto a pensamentos, sentimentos, emoções e palavras para a própria autonomia e sentido de vida. A possível transformação é possível quando estamos em sintonia com o Universo, suas formas e estruturas, assim como as leis que a regem. A geometria sustenta os padrões nas quais surgem os padrões de ordem, equilíbrio e harmonia em que nosso matriz memorial é capaz de compreender.

5 Análise simbólica da série “As Dez Maiores”

Estamos propondo a análise simbólica de uma artista adulta, o que não significa uma produção da psique de pacientes reais em diferentes fases de vida, mas sim, entender como a psique de Hilma Af Klint dá acesso ao seu “*mundo imaginal*”. E, como através da função transcendente, exercida por ela, em sua capacidade criadora, trouxeram a manifestação dos aspectos psicológicos de sua psique. As obras pictóricas da artista Hilma Af Klint trazem inspiração no mundo contemporâneo para muitos artistas, assim como potencial para muitas pesquisas. As transformações de uma imagem pictórica em outra, na série proposta para esta ampliação de significados de seu léxico, nos mostram e nos comunicam num nível direto, físico e visual. Esta série é composta de 10 quadros monumentais representando as fases da infância, juventude, maioridade e velhice, fases estas que compõem o processo de desenvolvimento do ser humano.

A obra de Hilma Af Klint traz a geometria em seu trabalho pictórico e é extremamente cromática. Desde seus primeiros trabalhos produzidos desde 1916, a relação com a geometria estava presente, marcando um estilo próprio na pintura. Segundo Briony Fer, historiadora de arte britânica, (Bashokoff *apud* Hilma af Klint, 2019, p. 164) há muito tempo Hilma se interessava em trabalhar de maneira geométrica em suas pinturas maiores, mas as pequenas obras em série, datadas de 1916 a 1920, parecem colocar as questões mais interessantes sobre sua prática como artista e seus processos de trabalho singulares (2019, p.164).

Afirma, que talvez seja porque eles são tão surpreendentemente provisórios: olhe para as minúsculas trilhas de lápis que escorrem por uma página, a cor lunática que penetra nas linhas gráficas, quadrados monocromáticos que parecem tão vazios quanto marcas cheias de água. O trabalho parece estar em um ponto de inflexão: na discrepância entre a pura exposição desse tipo de trabalho - mostrando-nos um sistema de marcas que parece estar em formação enquanto o observamos - e a vasta ambição dela projeto ao longo da vida, como se ela estivesse envolvida em uma obra *magnum* sobre o assunto da vida espiritual, revelando os segredos do universo de acordo com as crenças esotéricas e ocultas mais misteriosas como uma micrografia moderna, o trabalho oscila entre o complexo e o pequeno, com pequenos sinais criptografados dentro deles e um edifício altamente opaco-simbólico de proporções cósmicas. (Briony *apud* Hilma Af Klint, 2019, p.164, trad. Nossa)

Até 1920, a maior parte das obras de Hilma Af Klint, foram compostas em torno dos opostos. Há o feminino e o masculino, a forma aberta e a forma encapsulada, o orgânico e o geométrico, o ornamento e o abstrato, a iconografia cristã e os símbolos emprestados do

misticismo. Suas obras nunca ilustram a polaridade, mas a unidade. Hilma Af Klint se destaca pela coerência entre suas investigações teóricas e visuais. A arte de Hilma Af Klint investiga profundamente o desconhecido. Insiste num novo vocabulário que descreve o mistério e que quantifica a incerteza. Sua obra parece oferecer visualização de ordens mundiais alternativas ou de outros mundos possíveis. Desde a década de 1960, em filosofia e lógica, o conceito de “mundos possíveis” considera o mundo real como um dos vários mundos possíveis. É aquele em que de fato vivemos, mas, para cada forma distinta que o mundo poderia ter assumido, diz-se que há um mundo possível diferente (Jochen Volz *apud* Hilma Af Klint, 2018, p. 57-58).

O que observamos, nas obras, são formas que vão desde o círculo que reproduz o início de tudo, até o quadrado, como totalidade. Formas combinadas orgânicas e inorgânicas, revelando a possibilidade da evolução do ser humano. O abstrato como invisível, possibilitando a essência transcendente do ser humano. Hilma Af klint desenvolveu um olhar nos estudos de plantas, redirecionado seu estudo da natureza para uma taxonomia transcendental do cosmos, profundamente ligada ao esotérico. Os milhares de desenhos, pinturas e páginas de caderno que Hilma Af Klint produziu, testemunham uma abordagem ao seu trabalho que é fundamentalmente impulsionada pela ideia de estudar através de uma intensa aparência sob uma forma visual. Isso foi reforçado apenas por fornecedores de ocultismo como Besant e Leadbeater, cujo livro oculto *Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements* (1908) mostrou em detalhes, elementos químicos, o que eles denominaram uma investigação clarividente na estrutura dos átomos. Besant afirmou que realmente podia "ver" átomos com um olho clarividente, registrando uma variedade fantástica de estruturas (2019, p. 167, trad. Nossa).

Segundo a historiadora Briony Fer, uma página espalhada de um dos cadernos de Hilma Af Klint de 1920 mostra seu método como um processo de criptografia simbólica em vez de revelação - criando sua própria taxonomia à medida que avança por vários gêneros de plantas: lírio do vale, água, leite e erva-castanha, atribuindo a eles várias qualidades. Cada círculo contém cores que correspondem às pétalas das plantas definidas como blocos geométricos de uma estrutura primordial. A proliferação de diferentes versões cromáticas do mesmo esquema básico segue a mesma lógica de seus desenhos - como se os sistemas altamente herméticos que ela criou fossem não apenas inventivos, mas geradores de si mesmos. O desejo de registrar seu próprio processo de investigação também assume sua própria lógica, compulsiva em sua repetição, mas também cheia de marcas de suas próprias tentativas de categorizar o que ela fez e o que fez (2019, p. 164, trad. Nossa).

Para Briony Fer, as armadilhas das taxonomias mais antigas, que remontam às do grande botânico, zoólogo e médico sueco Carl Linnaeus (1707 -1778) criador da nomenclatura binomial e da classificação científica, sendo assim considerado o "pai da taxonomia moderna", e até mesmo aos herbários pré-modernos, bem como às fontes esotéricas antigas e modernas, faziam parte do repertório gráfico cada vez maior e transmutador de Hilma Af Klint. Eles fazem do trabalho o que é - uma prática material de fazer, trabalhando através de inúmeras permutações em um *shema*, isto é, uma crença, criando no processo uma vasta rede visual e ecológica que rastreia as conexões frágeis entre categorias e fenômenos, visíveis ou invisíveis. O processo cotidiano de diagramação contraria a tendência e a atração do ocultismo e do encantamento místico. Existindo ao lado do utopismo visionário, encontramos séries intercambiáveis que apontam para outra possível ecologia da visão - em uma forma de diagramação que é intrincadamente artesanal e material, traçando enigmas criptografados do que simplesmente vender os símbolos de uma doutrina (2019, p. 168, trad. Nossa).

As espirais de Hilma Af Klint podem ser associadas às imagens representacionais, como na forma logarítmica da concha segmentada de um caracol e com formas abstratas mais ambíguas. A concha de serpente de Hilma Af Klint serpenteia no sentido horário e é marcada com um U no centro e W em está abrindo. De acordo com as notas de Hilma Af Klint e os cadernos de glossário que ela compilou. Essas anotações deveriam ser interpretadas como o desenvolvimento da matéria (W) fora do espírito (U) (2019, p.23, trad. Nossa). A artista Hilma Af Klint se amparou na geometria na série *Chaos* na série "*The Ten*" (1907), trazendo uma liberdade nos movimentos, nas formas e cores. Os traços que se dissolvem em cores quentes ou frias se complementam em diagramas e códigos, num processo rico de transformação e metamorfose, trazendo o desenvolvimento humano se mostrar no pictórico. Para Hilma não houve distinção entre o mundo natural, místico e a abstração, que traduz todos estes aspectos ao espectador. É a conjunção do diagramático e o chamado, através dos desenhos automáticos, da riqueza de material anotado em todas as suas experiências advindas do campo suprasensível, produzindo a expressão pelo impulso criador, numa estética harmoniosa e bela. O léxico trazido pela artista, surge com os primeiros movimentos abstratos, porém adormece no tempo, esperando o ritual se iniciar para mostrar a humanidade segredos até então guardados. Toda gramática visual de Hilma traduz o espiritual do ser humano em sua evolução.

Na pesquisa realizada, observamos que a artista possuía diversos cadernos preenchidos com muitos símbolos e citações, sendo as mais antigas, datadas de 1892. A caligrafia era ao

mesmo tempo precisa e delicada, escrita a bico de pena. Alguns dos diários pareciam manuais que, em ordem alfabética, descreviam sinais e letras. Seu legado artístico foi totalmente catalogado por seu sobrinho Erik, o qual está a frente da Fundação que hoje leva seu nome, “*Fundação Hilma Af Klint*”, Estocolmo. Se diz que guardou seus escritos para que no futuro pudessem ser compreendidos. Ela descreveu em suas anotações:

Você deve apresentar a ideia de evolução em círculos sempre mais largos e essa evolução é o que dará cor e forma ao que você irá construir. Em todo o seu trabalho, você vislumbrará a grande vida, forte, dando o espírito e forma a tudo o que é. Além disso, veremos que esta forma aparece de um caos inicial para uma nave purificada para a vida divina e inerente (1998, p. 26).

Segundo Luciana Pinheiro, que realizou uma biografia da artista: “As primeiras pinturas foram precedidas por desenhos e a artista recebeu a promessa de que “ao produzir as pinturas com base em desenhos ela poderia ver e ouvir. Nesse estágio, Hilma tinha consciência enquanto realizava o trabalho e se mantinha presente no processo, embora fosse uma ferramenta transmissora, atuando como intermediário entre o mundo invisível e visível, sem questionar as tarefas que lhe eram passadas. “*Esther* estava do meu lado esquerdo no nível material, *Gidro* no meu lado direito no nível da alma e *Amaliel* me observou de cima no nível dos espíritos (...) Muitos momentos felizes estão diante de mim. *Aeons* precedeu o nível de desenvolvimento que eu já possuía”, diz a artista em 1906” (2018, p. 164-165).

Luciana comenta em relação as entidades que Hilma fazia contato em suas reuniões do grupo das cinco mulheres, nas sextas feiras: “Não espere que os signos e símbolos que você elaborou com muito esforço sejam compreendidos pelos Irmãos que você encontra, mas trabalhe bastante para o futuro. Esta saga vai ser uma grande benção para seus próximos. Um dia você vai se alegrar por não ter abandonado esta aventura (...). As imagens devem se dissimular aos olhos do público antes que o tempo de aparecerem chegue” (2018, p. 164-165)

A obra da artista se desenvolveu por quatro momentos em seu percurso, com mudanças aparentes em seu estilo de arte. Em 1887 desenvolveu ricamente o figurativo, representando paisagens, retratos e botânica, e usava da venda de suas obras para sobrevivência. Entre 1906 a 1908, desenvolveu “*As pinturas para o Templo*”, com dedicação e disciplina, num êxtase de expressividade, das quais resultaram as 111 pinturas. A artista no final destas obras assinalou uma pausa em seu trabalho, retomando-o quatro anos mais tarde. Retomou em 1912, iniciando um novo período, recebendo mensagens de seus guias superiores, mas com muito mais intensidade de seu interior. “*As pinturas para o Templo*” terminaram em 1915,

totalizando 195 obras. Foi a série *Retábulos*, concluída no outono daquele ano de 1915, que considerou a essência da mensagem delas. E, a pintura final, *Castidade humana*, foi finalizada em dezembro de 1915, representando um marco pessoal que encerrava um período de quase dez anos dedicados às “*pinturas para o templo*”, em que descreve na parte posterior do quadro: “esta imagem pertence ao final de todo o trabalho”. A artista também analisou as religiões do mundo trabalhando com as cores preto e branco. Seus diários nesta fase estão recheados de desenhos em nanquim e grafite, e observamos pigmentos em ouro e prata. Nessa época, Hilma investigava e pesquisa sobre a natureza. Descreve suas percepções em detalhes através de símbolos geométricos e vetores, indicando o sentido das forças que atuavam em cada planta, numa equação complexa, como um tratado alquímico. Junto a essas representações surgem textos profundos que tratam do juízo e da moralidade do ser humano como um caminho de consciência e evolução, desta vez assinados por ela (2018, p. 166-169). “Os muitos cadernos de notas de Hilma Af Klint, que expõem e elaboram a simbologia às vezes enigmática de seu trabalho, oferecem um código para esse sistema”, escreveu Daniel Birnbaum e Emma Enderby em seu ensaio “Pintando o Invisível”, no catálogo da nova exposição da Serpentine Gallery: “Espirais logarítmicas e gavinhas representam evolução; a letra 'U' representa o mundo espiritual, opondo-se a 'W' para a matéria; a antiga *vesica piscis* (a intersecção de dois discos sobrepostos) significa seu tema tradicional de unidade, criação e inviolabilidade da geometria. A cor amarela e rosas representam masculinidade; a cor azul e lírios denotam feminilidade. Com esta linguagem complexa de cores e símbolos, o trabalho de Af Klint torna-se instantaneamente mais legível. Era uma busca pela “unidade”, a dupla continua: nela, o verde representa a fusão do amarelo e do azul, ou masculino e feminino, ou bem e mal, tornando-se o objetivo final” (Anothermag.com/art-photography/8490).

Uma amiga de Hilma Af Klint, Thomazine Anderson, traduziu alguns de seus textos, segundo Luciana Pinheiro (2018), para que pudesse chegar a outras pessoas: Quem não quiser seguir pelo caminho trilhado, deve abrir seu coração para deixar as forças utilizadas. Então novas forças afluirão e o homem pode subir a escalada íngreme que vai da Terra ao Céu. Esta escalada pode ser feita somente por quem possui a solidez da fé. Até agora a humanidade experimentou escalar a montanha hesitantemente; frequentemente um peregrino tropeçou e machucou seus pés, por isso foi forçado a interromper a jornada. Para tal pessoa, há ainda uma saída, embora tenha se tornado incapaz: quando ela quer se voltar para dentro, abre-se um novo caminho que conduz até o objetivo. Ou seja, um escolhido é impedido muitas vezes por resistências externas a ir pelo caminho trilhado. (Pinheiro *apud* Hilma, 2018, p. 169)

Hilma Af Klint, nos últimos anos de sua vida, percebeu que era necessário sistematizar todo seu legado visual, utilizando letras, símbolos e fonemas, combinações e significados decodificados em um léxico, a fim de facilitar a compreensão de sua obra para o futuro. Reeditou suas anotações e mensagens em 1930, o qual foi organizado pelo artista e bibliotecário *Olof Sundström*, depois da morte da artista. E seu caderno de notas, deixou registrado sobre seu trabalho, de maneira organizada e disciplinada. Uma parte, editada com o nome “*Hilma Af Klint, Notes and methods*” (2018), partes da execução e alguns quadros da série analisada por nós, estaremos compartilhando. Estaremos a seguir trazendo a análise a partir dos quadros, na relação com a teoria do desenvolvimento da consciência por Erich Neumann.



Ilustração 41 - “*Hilma Af Klint, Notes and methods*” (2018), Edited by Christine Burgin/The University of Chicago Press.

5.1 Quadro 1– Esboço para o Quadro da Infância –Fase Embrionária

Fase embrionária = gestação – primeiro ano de vida



Ilustração 42 - Hilma Af Klint - No 1 – esboço - Childhood (Burgin In Notes and methods, 2019, p.67)

Com relação a infância, podemos dizer que a criança possui um sentido de totalidade de integridade, mas apenas antes do aparecimento do seu ego consciente. Jung em sua teoria, trouxe que cada ser humano possui, originalmente, um sentimento de totalidade, isto é, um sentido poderoso e completo do *self*. E é do *self* (*o si-mesmo*) – a totalidade da psique que emerge a consciência individualizada do ego à medida que o indivíduo cresce em sua vida. Vamos descrever a seguir os passos no desenvolvimento da consciência para Erich Neumann, fazendo relações simbólicas com os quadros e a psicologia complexa de Jung. Para Erich Neumann, todo primeiro ano da infância é considerado como fazendo parte da fase embrionária. A criança vai sendo moldada, a mãe no universo da cultura e da linguagem influencia o desenvolvimento da criança, e ao lado da tendência à adaptação ou em oposição, o automorfismo está presente, com a necessidade de formar seu próprio ser. Para o desenvolvimento da personalidade o que vem primeiro é o inconsciente e só depois surge a consciência. A personalidade como um todo e seu centro diretor, o Self, existem antes de o ego tomar forma e desenvolver-se como centro da consciência.

Observamos no primeiro quadro, o automorfismo, a necessidade de formar seu próprio ser. Através das manifestações expressas, observamos que a psicologia evolutiva concebe o desenvolvimento ontológico da criança já na primeira infância. Neumann (1995) explicou que toda tentativa de esboçar estágios arquetípicos deve começar pelo estabelecimento de uma distinção fundamental entre fatores psíquicos, pessoais e transpessoais. No caso da criança, em virtude de sua imaturidade, o ego se encontra num estado, por assim dizer, “embrionário”, na linguagem junguiana. Isso significa dizer, que ela está sobre uma preponderância imensa dos fatores transpessoais, que são os elementos estruturais internos, eventualmente reportados simbolicamente como “deuses”. Nos primeiros meses de vida principalmente, o que também coincide com os supracitados autores da psicologia do desenvolvimento, a relação entre os fatores transpessoais e o fator pessoal radicalmente não existe, ela apenas é prefigurada. Para atingir este estado, deve-se esperar até praticamente cinco ou seis anos. Segundo a historiadora Briony Fer, uma página espalhada de um dos cadernos de Hilma Af Klint de 1920 (Ilustração 42), mostra seu método como um processo de criptografia simbólica em vez de revelação - criando sua própria taxonomia à medida que avança por vários gêneros de plantas: lírio do vale, água, leite e erva-castanha, atribuindo a eles várias qualidades. Cada círculo contém cores que correspondem às pétalas das plantas definidas como blocos geométricos de uma estrutura primordial. A proliferação de diferentes versões cromáticas do mesmo esquema básico segue a mesma lógica de seus desenhos - como se os sistemas altamente herméticos que ela criou fossem não apenas inventivos, mas geradores de si mesmos. O desejo de registrar

seu próprio processo de investigação também assume sua própria lógica, compulsiva em sua repetição, mas também cheia de marcas de suas próprias tentativas de categorizar o que ela fez e o que fez (Baskhoff, 2019, p. 164, *apud* Briony Fer, trad. Nossa). Neumann (1995) escreveu que os estágios mitológicos na evolução da consciência têm início com o estágio em que o ego se acha contido no inconsciente, e levam a uma situação em que, não apenas toma consciência da sua própria posição e a defende com heroísmo, mas também, se torna capaz de ampliar e relativizar as suas experiências, mediante modificações efetuadas, pela sua própria atividade. Assim como o mundo matriarcal – no qual o predomínio é do inconsciente e no qual a consciência egóica ainda não se desenvolveu, domina a psicologia primitiva, ou seja, dos deuses, dos mitos. E, isso acontece ontogeneticamente no desenvolvimento de cada ser humano isolado. Este fenômeno básico, específico da humanidade, marca uma conexão para a criança desde o início de sua vida. Segundo Neumann (1995), a relação primal da criança com a mãe é mais do que uma relação primária, pois graças a essa relação, antes mesmo de seu “nascimento”, que ocorre por volta de uma ano e meio, a criança vai sendo moldada pela cultura, influenciada por essa mãe, que também está imersa nessa cultura. (1995, p. 25).

5.1.1. Quadro 1– Infância - "O Paraíso"



Hilma Af Klint, Group IV, The ten largest, No 1, Childhood, 1907- Tempera on paper, moted on canvas, 322 x 239 cm (Fig.1)

Nesta primeira obra da série citada (*ver fig.1*), observamos a esfera no centro do quadro “*A Infância*”, marcado com as letras ‘*av*’, que a própria artista deixou registrado sendo o “‘*a*’, o masculino em amarelo, e o ‘*v*’, o feminino em azul, traduzido no código ‘*av*’. Representando a plenitude e sabedoria, símbolos presentes também na circularidade dos lírios e rosas, na parte superior do quadro, transpondo em todo o quadro a unidade através das formas geométricas e formas orgânicas; com o fundo azul da tela, numa composição harmoniosa e lúdica, espontânea como se reproduz a fase da infância. Observamos dois símbolos de flores na parte superior do quadro; o ‘*lírrio*’, o qual é considerado uma flor sagrada e, por isso, mencionado em livros sagrados como a Bíblia. Ressaltamos uma das passagens do evangelho de Mateus em que Jesus faz menção a eles: “*Olhai os lírios do campo; eles não trabalham nem tecem; no entanto eu vos digo: mesmo Salomão, em toda sua glória, não se vestiu como um deles*”. O significado dessa flor está ligado à inocência, pureza celestial e à virgindade. Para os egípcios, os lírios brancos simbolizavam Isis, deusa da sabedoria e fertilidade. Para os católicos, a flor de lírio é símbolo da Virgem Maria, refletindo a pureza e a castidade daquela que é imaculada desde sua concepção. Por esse motivo, elas aparecem frequentemente nas cerimônias de casamento, nos buquês e nas grinaldas das noivas. Essa flor também representa o amor eterno e a pureza do corpo e da alma.

A outra flor: um círculo de ‘*rosas*’, também na parte superior do quadro. As rosas pertencem à família das Rosáceas e, universalmente, é símbolo do amor e espiritualidade; seu desabrochar simboliza o segredo e o mistério da vida. Representa o desdobramento da consciência do indivíduo. Também tem sido sugerido que a rosa representa silêncio, símbolo do processo humano da reprodução e elevação para o espiritual. As pétalas da rosa, possuem uma relação com a ‘*Árvore da Vida*’ e as ‘*Vinte e duas letras do alfabeto hebraico*’. As pétalas são atribuídas aos vinte e dois Caminhos da Árvore Cabalística da Vida. Em um contexto cosmológico, a rosa é ‘*Nui*’, a deusa infinitamente expandida do céu noturno presente em *Dicionários dos símbolos* na internet.

A rosa aparece em vários simbolismos religiosos e espirituais, desde a antiguidade, conforme explicita o site Greenmebrasil. Na tradição Hindu, a deusa do Amor Lakshmi nasceu de uma Rosa, simbolismo da beleza, pureza e perfeição. No cristianismo, é símbolo do coração de Cristo, podendo simbolizar a virgem Maria, por seu significado de pureza, castidade e virtude. Símbolo do segredo guardado, pois é uma flor que se fecha sobre seu coração. Na Idade Média era tradição colocar uma rosa no teto da sala de reuniões como sinalização que os assuntos a serem tratados deveriam ser mantidos em segredo. Com o tempo esse costume, foi modificado e ao invés de usar rosa de verdade, passou-se a pintá-la no teto das salas e,

assim, esta flor começou a fazer parte da decoração de muitas casas de arquitetura clássica. Na Alquimia, a rosa representa a Alma. No catolicismo, a rosa é um componente simbólico do Santo Rosário, segundo a devoção católica cada vez que se reza uma Ave Maria é entregue uma rosa à Maria Santíssima. Jung afirmou que:

O paralelo *Lapis-Christus* foi provavelmente a ponte pela qual a mística da rosa penetrou na alquimia. Ela se mostra em primeiro lugar no título *Rosarium e Rosarius* (jardineiro das rosas), utilizados pelos tratados. O primeiro “*Rosarium*” (há uma série deles) publicado em 1550 é, em sua maior parte, atribuído a Arnaldo de Villanova. Trata-se de uma compilação. A rosa aqui representa o símbolo da relação dos personagens. O mesmo significado tem a rosa em Mectilde de Magdeburgo (O Senhor lhe disse): “Olha meu coração e vê! Uma belíssima rosa de cinco pétalas cobria todo o seu peito e o Senhor disse: “Louva-me nos meus cinco sentidos que são indicados por esta rosa”. Tal como ele explicou depois, os cinco sentidos são os veículos do amor de Cristo pelos seres humanos”. (CW XIII, 1986, p.310/311)

E no domínio religioso, Jung comenta sobre a Rosa:

A rosa comparece nas alegorias de Maria como ‘*hortus aromatum*’ (jardim de aromas), enquanto rosa mística, no domínio profano, ela é bem-amada suprema, a rosa dos poetas, dos ‘*fedeli d’amore*’ de outrora. A rosa possui ainda o significado de uma mandala, tal como vê claramente na rosa celeste do “*Paradiso*” de Dante. A rosa, do mesmo modo que a lótus indiana, que lhe corresponde, tem um significado marcadamente feminino. Ela pode ser compreendida em Mectilde, como uma projeção de seu eros feminino em Cristo (CW Vol XIII 1986, p.311).

Na alquimia, Jung nos diz:

Parece que o “sangue rosa” do salvador alquímico se origina da mística da rosa que penetrou na alquimia e, sob a forma da tintura vermelha, exprime a força salutar e totalizadora de um certo eros. Esse sangue deve ser concebido com Dorneo, como sendo de uma ‘*vegetabile naturae*’ (natureza vegetal), em contraposição com o sangue comum que representa uma ‘*vegetabile materiae*’. Cristo suará um sangue redentor, mas sendo de ‘*vegetabile naturae*’, esse sangue é um sangue simbólico, uma substância anímica, ilustração de um certo eros, que sob sinal da rosa una e torne completos o indivíduo e a multidão, sendo, por conseguinte uma panaceia (medicina) e modo de preservação (CW XIII, 1986, p.313).

Também escreveu Jung em relação com o espírito da época:

Estamos na metade do século XVI, às vésperas dos rosacruces, cuja divisa “*Per crucem ad rosam*” começa a brilhar. Goethe diz ele, caracterizou de modo brilhante a tonalidade deste eros em seus Mistérios. O amor por si só não serve para nada, se não é dotado de inteligência. Para isso, como é devido, impõe-se a necessidade de uma consciência ampliada e de um ponto de vista elevado, a partir do qual se alarga o círculo do horizonte... é necessário um amor que se associe à intuição e à inteligência. A função desta última é iluminar setores obscuros, levando-os à consciência pela ‘compreensão’, isto tanto exteriormente, como interiormente, no mundo da alma”. (CW XIII, 1986, p.313)

Neumann escreveu:

A união dual da relação primal é cósmica e transpessoal, porque a criança não possui nem um ego estável nem uma imagem corporal delimitada. Trata-se de uma realidade unitária ainda não dividida em dentro e fora, em sujeito e objeto. É todo-abrangente. Inclui mãe e bebê... A mãe representa tanto o mundo como o Self (1995, p.13).

Na fase embrionária, o corpo da mãe é o mundo no qual a criança vive, ainda não possuidora de uma consciência capaz de percepção e controle, e ainda não centralizada pelo ego; além disso, a regulação da totalidade do organismo da criança, que designamos pelo símbolo do Self Corporal, ainda está abarcada pelo Self da mãe. É só com a conclusão da fase embrionária pós-uterina que podemos demonstrar o completo estabelecimento denominado Self individual (1995, p. 11). Isto significa que o bebê precisa passar por uma fase embrionária, e, após passar 9 meses de gestação, requer ainda mais um ano para atingir o grau de maturidade necessária para nascer. Portmann (1995) denominou de período uterino social, caracterizado pela relação primal com a mãe, a qual representa para a criança todo o mundo apreensível, todo o ambiente circundante, mas que pouco a pouco vai propiciando a criança a experimentar aspectos novos do mundo.

Emprega os termos universais ‘*participation mystique*’ e ‘*identidade inconsciente*’ (Levy-Bruhl). A condição psíquica da criança, se formulada nesses termos não é interpretada como um ato de identificação, mas como uma identidade inconsciente, ou seja, como um estado passivo.... Esse “estar ali presente como tal”, é precisamente o que caracteriza a realidade unitária e a existência num estado cósmico não subjetivo (1995, p.15).

A realidade unitária é dirigida pela respiração enquanto ponte entre o interior e o exterior, e como primeiro movimento auto-evidente de introversão e extroversão; e também pelo choro enquanto forma preliminar de linguagem, uma vez que é pelo choro que o ego vivencia um meio ambiente que alivia o desconforto (1995, p.29).

Qualquer discussão que se coloque à respeito do desenvolvimento da personalidade na Psicologia Analítica, de modo geral a personalidade da criança – deve começar assumindo o fato de que o que vem primeiro é o inconsciente, e que só depois surge a consciência. A personalidade como um todo e o seu centro diretor, o Self, existem antes de o ego tomar forma e desenvolver-se como centro da consciência; as leis que regem o desenvolvimento do ego e da consciência estão subordinadas ao inconsciente e a personalidade como um todo, que é representado pelo Self. A relação primal mãe-filho é decisiva nos primeiros meses de vida de uma criança. É neste período que o ego da criança se forma, ou pelo menos começa a se desenvolver; é então que o núcleo do ego, que já estava presente desde o início, cresce e adquire unidade. Na obra de Neumann, *História da origem da Consciência* (2014), descreve esta fase como:

Um ego infantil mais ou menos estruturado (1995, p. 10-11). Realidade mitológica, escolhido o termo urobórico para designar o estado inicial pré-ego, porque o símbolo do urobóros, a serpente circular que morde a própria cauda “engolindo-a”, portanto, caracteriza a unidade sem opostos dessa realidade psíquica. É assim que o urobóros, como o Grande Círculo em cujo centro, à maneira de um útero, o germe do ego repousa protegido, é o símbolo característico da situação uterina na qual não existe ainda uma criança delimitada de forma suficientemente clara para permitir um confronto com um meio humano e extra-humano. Esse estado preserva-se em grande parte, após o nascimento. (1995, p. 11)

Na obra da artista percebemos a unidade central, a qual é portadora do germe que será o ser humano, numa relação com o mundo interno e o externo; assim como, mergulhado numa conexão com o espiritual através dos símbolos do lírio e da rosa. Revela o início do processo evolutivo desse ser, num espaço sagrado, acolhido pelas cores do azul celeste, que configuram a imagem da grande mãe, acolhendo o filho que está por vir, numa relação mística; a relação primal mãe-bebê, e que traz consigo o portador dos cinco sentidos e do sangue, que traduz todo o amor de Cristo. A proximidade da totalidade como unidade se apresenta na forma do círculo, a realidade unitária: “A fase inicial, urobórica, do desenvolvimento, se caracteriza por um mínimo de desconforto e tensão e um máximo de segurança, e também pela unidade

entre o eu e o tu, entre Self e mundo, e se referenciamos ao mitológico, podemos dizer que é paradisíaca” (1995, p. 14).

5.1.2. Quadro 2 – Esboço – para o Quadro 2 - Infância “O Paraíso”



Ilustração 43 - Group IV, *The Ten Largest*, N 2, *Childhood*, 1907 – (2019, p. 107) - *Tempera on paper, mounted on canvas 315 x 234 cm.*

No quadro II, também da infância (Ilustração 43), observamos bem essa característica do início do desenvolvimento, onde é paradisíaca, a totalidade psíquica é percebida pelo grande círculo contendo a planta arquetípica como matriz para todas as outras, na relação do macro e microcosmos. Também os círculos da parte inferior demonstram os aspectos dos opostos na busca pela integração na evolução que está por vir, mergulhados no azul celeste formando a mandala, que une macrocosmos e microcosmos a um círculo com a flor da vida anunciando a vinda do ser. Como disse a artista em seus escritos que recebeu o ensinamento de seus mentores:

Você deve apresentar a ideia de evolução em círculos sempre mais largos e essa evolução é o que dará cor e forma ao que você irá construir. Em todo o seu trabalho e, no mais íntimo, em cada trabalho você vislumbrará a grande vida, forte, dando espírito e forma a tudo o que é. Além disso, veremos que essa forma aparece de um caos inicial para uma nave purificada para a vida Divina e inerente. (Pinheiro *apud* Hilma, 2018, p.110)

5.1.3 Quadro 2 - Infância - “O Paraíso”



Group IV, The Ten Largest, N 2, Childhood, 1907 – (2019, p. 107) - Tempera on paper, mounted on canvas 315 x 234 cm - (Fig.2).

No quadro II, também “*childhood*” (infância) (Fig.2), observamos bem essa característica do desenvolvimento, onde é paradisíaca, a totalidade psíquica é percebida pelo grande círculo contendo a planta arquetípica como matriz para todas as outras, na relação do macro e microcosmos. Também os círculos da parte inferior demonstram os aspectos dos opostos na busca pela integração na evolução que está por vir, mergulhados no azul celeste formando a mandala, que une macrocosmos e microcosmos a um círculo com a flor da vida anunciando a vinda do ser. Como disse a artista em seus escritos que recebeu o ensinamento de seus mentores:

Você deve apresentar a ideia de evolução em círculos sempre mais largos e essa evolução é o que dará cor e forma ao que você irá construir. Em todo o seu trabalho e, no mais íntimo, em cada trabalho você vislumbrará a grande vida, forte, dando espírito e forma a tudo o que é. Além disso, veremos que essa forma aparece de um caos inicial para uma nave purificada para a vida Divina e inerente (Pinheiro *apud* Hilma, 2018, p.110).

Vale dizer que as “Pinturas ao Templo”, iniciaram em 1906 com a série do ‘*Caos*’, a qual foi pintada basicamente em tons de azul, amarelo e verde e nos remete ao Gênesis e suas evoluções que abrangem os diferentes aspectos da vida, a começar pelas metamorfoses entre as polaridades céu e terra, fogo e água, luz e sombra, vida e morte. Esta série apresenta letras e símbolos que retornaram de forma mais simplificada até a série “As Dez maiores”. Segundo explicações nos escritos da artista, os guias explicaram o motivo, o objetivo do idioma alfabético e criar um ensino comum para todos os povos, tanto cristãos como não cristãos”. Hilma descreveu que “havia uma grande quantidade de linguagem alfabética e o objetivo era falar com mais facilidade em mensagens curtas”. Como por exemplo, as palavras ‘asceta’ e ‘vestal’, que aparecem desde a primeira série, e que representam os dois aspectos humanos da antiga iniciação, quando aqueles que buscavam evolução espiritual afastavam-se do mundo e viviam isolados na vida cotidiana (Pinheiro *apud* Hilma, 2018, p.111).

De acordo com vários mitos, o Homem Cósmico não significa apenas o começo da vida, mas também o seu alvo final, a razão de ser de toda criação. Segundo Von Franz (2008), em nossa civilização ocidental o Homem Cósmico tem sido identificado com Cristo, e na oriental com *Krishna* ou *Buda*. No Velho testamento esta mesma figura simbólica aparece como “o filho do Homem” e no misticismo judeu surge, mais tarde, como *Adão Kadmon*. Certos movimentos religiosos do fim da antiguidade chamaram-no simplesmente ‘*Antrophos*’ (palavra grega que significa Homem). Como todos os símbolos, esta imagem revela um segredo impenetrável – o sentido extremo e desconhecido da existência humana. Algumas tradições afirmam que o Homem Cósmico é o objetivo, o alvo da criação, mas não deve ser compreendida como um possível acontecimento de ordem exterior. Significa que o mundo exterior há de desaparecer para dar lugar ao Homem Cósmico. Isto acontece quando o ego se incorpora ao self. O fluxo discursivo das representações do ego e seus desejos acalmam-se quando é encontrado o grande Homem interior. Na verdade, não devemos nos esquecer de que para nós a realidade exterior só existe na medida em que percebemos conscientemente e que não podemos provar que ela ‘existe em si e por si mesma (2008, p.199).

Nessa fase, a ênfase recai nos símbolos e mistérios ctônicos-matriarcais, e não ainda naqueles referentes ao reino celeste, patriarcal, que corresponde à valorização cada vez maior da consciência, que se tornará dominante num momento posterior. A única aventura válida para o homem moderno, está no reino interior da sua psique inconsciente, conforme afirmou Von Franz (2008). A primeira fase do desenvolvimento do ego é o estágio “fálico-ctônico”. Sua forma vegetativa é ainda, em alto grau, passiva e dirigida (1995, p. 112). Começa a tornar-se ativa e sua forma animal.

Todo esse processo acontece no crepúsculo numinoso das imagens arquetípicas e da realidade espiritual, mais do que na realidade material. O termo fálico foi utilizado por Neumann, por se tratar se uma atividade fecundante e transformadora, que confronta o mundo e o inconsciente como receptivos; fecundante num sentido supra-pessoal e supra-sexual. Na mitologia corresponde ao jovem amante da grande mãe. É o filho que ela pariu, mas que depois passa a ser o jovem moribundo morto por ela; não obstante, trata-se de um princípio fecundante no interior dela, que a fecunda e transforma com sua atividade fálica (1995, p.121).

Hilma Af Klint trouxe em suas obras, possivelmente um simbólico de um filho, o qual gestou durante 40 dias e, traz o seu nascimento e desabrochar através do processo pictórico o qual emergiu de forma numinosa, produzindo imagens arquetípicas e da realidade espiritual, a qual estava imersa. Com o ego mágico começa o mundo do *homo faber*, que não é mais sustentado por um mundo que o alimenta matriarcalmente, mas que muda o mundo por meio de um processo produtivo. O pensamento do ego mágico torna possível o estabelecimento de um centro egóico no cerne da consciência e a liberação da consciência de ego da dominação total do inconsciente, pelo lado de dentro e do mundo pelo lado de fora (1995, p. 123-124).

Aqui em outras palavras, explicou Neumann (1995), nasce o autodomínio. Explicou que “para o desenvolvimento ontogenético, isto é, para a vida da criança, isto significa que, independentemente do seu comportamento pessoal, a mãe, veículo da imagem arquetípica, torna-se, na transição do mundo matriarcal para o patriarcal, um poder negativo, do qual o ego precisa afastar-se (1995, p.132).

Neumann (1995) escreveu que o totem como animal, planta ou como outro elemento da natureza, mantém um vínculo estreito com o grupo. A ligação dos membros com o grupo é confirmada por um ato solene de iniciação. Os mistérios do grupo masculino opõem-se aos do feminino; por serem “velados”, são mistérios espirituais e não mistérios da natureza, como os das mulheres. O grupo masculino, totêmico, é unido por um vínculo superior, espiritual, ou – em nossa terminologia – solar. Esse vínculo sagrado entre as partes do grupo é criado pela refeição totêmica, durante a qual, em ocasiões solenes, o totem é comido e “incorporado”.

“A luz da etnologia geral, a mentalidade totemística revela uma preferência pela concepção solar” (Neumann *apud* W. Koppers, 1995, p.136).

Neumann referência o totem como uma encarnação do ancestral espiritual, do fundador, do qual todo membro do grupo é filho espiritual, isto é igualmente verdadeiro em todas as religiões e mistérios posteriores; o grupo totêmico é sem dúvida, seu precursor mais antigo. Explicou que o animal totêmico como “Self Grupal” transpessoal pode ter no começo um caráter urobórico, isto é, pode apresentar aspectos tanto maternos-continentes como paternos-geradores. Mas, ainda no período matriarcal, o aspecto paternal e descobridor (fundador), que posteriormente é característico do totem por oposição ao mundo matriarcal, começa a vir para o primeiro plano (1995, p.136.).

O interessante, é que a artista parece trazer nas “*Pinturas para o Templo*”, em especial na série que estamos analisando o seu filho espiritual, o qual também faz parte como membro de um mistério que não poderia ser revelado no período no qual a artista vivia, isto é, no que os mentores espirituais a aconselharam; a não revelação de suas obras antes de vinte anos depois de sua morte; como se precisasse ela mesmo, viver um período também numa imersão espiritual. O destino do Homem estaria se renunciando.

Para Neumann (1995), há três fatores que determinam o destino do Homem – O mundo como universo exterior, a comunidade como terreno das relações inter-humanas e a psique como mundo da experiência interior (Neumann, 1995, p.196). E, nessa perspectiva, a partir desse início de evolução do Homem vemos no olhar de Neumann que a infância passa por cinco estágios a saber – Estágio fálico-ctônico (Vegetativo e animal), estágio mágico-fálico do ego, estágio mágico-guerreiro do ego, estágio solar-guerreiro do ego e estágio solar-racional.

A fantasia tem vínculo com a realidade, é o que caracteriza o homem como homem. A direção do desenvolvimento é a da contenção no interior da realidade unitária para a adaptação à mundo polarizado. O ego mágico vivencia a onipotência do poder sobre o corpo. Define-se contra a flutuação psíquica. Ainda é mundo matriarcal determinado pela *participation mystique*. Ainda não separa a *imagem simbólica interior* do *objeto*. Neumann (1995) usou o termo fálico, para uma atividade fecundante e transformadora, que confronta o mundo e o inconsciente como receptores, é supra pessoal e supra sexual. Na mitologia corresponde ao jovem amante da mãe. Ao perseguir seus objetivos. Ao perseguir seus objetivos o ego mágico produz uma mudança no inconsciente e no mundo e uma nova relação entre eles. Temos então a *passagem do matriarcado*, com o simbolismo da espada mortífera. Agora esse princípio volta-se contra a mulher. Atualmente, em sonhos masculinos e femininos, aparece como um

princípio matador e hostil às mulheres. Essa ênfase guerreira é necessária para superar o feminino-maternal, quando obstruiu o ego. Cada fase ultrapassada, traz o dragão da possibilidade de regressão (mundo arquetípico). Mãe é igual ao vínculo da imagem arquetípica e tornar-se ameaçadora.

Para Neumann (1995) a castração matriarcal é a ameaça de dominação pela Grande Mãe, associada à figura do sexo feminino. E, a castração patriarcal é a ameaça pelo Grande Pai. Para Neumann (1995), com base na experiência e etnologia (ciência), a fase mágica caracteriza-se na relativa falta de ego (primeira emergência do ego). O caminho para o desenvolvimento patriarcal, mas ainda com laços no caninho matriarcal. A magia mortal do masculino vincula-se ao simbolismo da *luz*, especialmente do *Sol*, figura central do mundo patriarcal do *Céu*. É o sol nascente que acaba de derrotar a escuridão da noite. O ato do matador deve ser anulado por meio de um ritmo para que a unidade do mundo seja restaurada.

5.2 Quadro 3 e 4 – Esboço para o Quadro da Juventude - 1 etapa – Limiar do Mundo patriarcal e Solar"



Ilustração 44 - Group IV, The Ten largest N 3 e N 4 – Youth, 1901/907 – (2019, p. 107) - *Tempera on paper, onted on canvas 321 x 240 e 315 x 234 cm*

Entramos no limiar do *mundo Patriarcal e Solar*, quando o ego para de seguir a vontade inconsciente da natureza. Todos os ritos (em todas as fases), tem a função de transformar o ego em sua relação com o self. Somente no ponto em que a criança supera o matriarcado e

forma na relação com o arquétipo do pai, é que os sexos começam a divergir no desenvolvimento. Os mistérios do grupo masculino opõem-se aos do feminino, por serem *velados*, não são mistérios da natureza, como os das mulheres. Na antropologia, o grupo masculino, totêmico, é unido por um vínculo superior, espiritual, ou, na terminologia junguiana, *Solar*.



Ilustração 45 - Group IV, The Ten largest N 3 e N 4 – Youth, 1901907 – (2019, p. 107) - *Tempera on paper, onted on canvas 321 x 240 e 315 x 234 cm*

A seguir estaremos falando dos quadros de N 3 e N 4, *juventude*. (Ilustração 44 e 45), a continuidade dos dois quadros anteriores, esboços para os próximos dois, e ainda esa fase, pore e desenvolviento.

5.2.2. Quadro 3 e 4 – Juventude – “O Início do Autodomínio”



Group IV, The Ten largest N 3 e N 4 – Youth, 1901/1907 – (2019, p. 107)- *Tempera on paper, mounted on canvas 321 x 240 e 315 x 234 cm - (Fig. 3 e 4).*

Nos dois quadros (Fig.3 e 4), observamos o autodomínio iniciando, com uma busca para achar o local que é necessário ocupar, muitos círculos, mas com a busca de um estabelecimento de um centro organizador. Observamos a cruz, no interior do círculo grande, no quadro número 3 (Fig.3), delimitando possibilidades e as cores azuis e amarelo, as quais já mencionamos, seriam a indicação do masculino e feminino. Muitas linhas espiraladas apontando um desenvolvimento. E acentuando a imagem arquetípica tendo seu início na formação. Muitos discípulos de Jung pesquisaram o marco do aparecimento do ego individual na transição da infância para a meninice. Assim, nossa vida cria um esquema sinuoso em que temas e tendências aparecem, e possibilitam uma ação reguladora ou direcional oculta, gerando um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico, denominado ‘processo

de individuação'. A psique pode ser comparada a uma esfera, com uma zona brilhante (A) em sua superfície que representa a consciência. O ego é o centro desta zona (um objeto só é consciente quando eu o conheço). O self é, a um tempo, o núcleo e a esfera inteira (B); seus processos reguladores internos produzem os sonhos (2018, p.156).

Aniela Jaffé nos remete em *O Homem e seus Símbolos* (2008), “como é a expressão simbólica das condições psicológicas do mundo moderno”, de “sua significação como o próprio símbolo”. Em seu trabalho, Jaffé correlaciona três imagens recorrentes para ilustrar a presença e a natureza do simbolismo na arte, “em várias e diferentes épocas: a pedra, o animal e o círculo” (Jung *apud* Jaffé, 2008, p.237).

Cada um desses símbolos teve uma significação psicológica que se manteve constante, desde as mais primitivas expressões da consciência até as mais sofisticadas formas da arte do século XX. Abordaremos, oportunamente, algumas relações da autora mais adiante, na pesquisa, quando relacionarmos com a obra da artista Af Klint, na série “*The Ten*”. A pintura imaginativa será discutida apenas como um fenômeno de nossa época. É a única maneira de justificar o seu conteúdo simbólico. Isto justifica, a não relação de escolas artísticas, mas somente menção às escolas mais principais atuantes. Para nós, o ponto de partida, é dito por Jaffé: O fato psicológico de que o artista sempre foi o instrumento e o intérprete do espírito de sua época. Em termos de psicologia pessoal, sua obra só pode ser parcialmente compreendida. Consciente ou inconscientemente, o artista da forma à natureza e aos valores da sua época que, por sua vez, são responsáveis pela sua formação. (Jung *apud* A. Jaffé, 2008, p. 238)

Observamos na obra da artista Hilma Af klint, o símbolo geométrico, ou “*abstrato*”, em que o círculo ocupa um lugar predominante, assim como um grupo de círculos dispostos de maneira simétrica, demonstrando contato entre elas. O círculo é um símbolo, portanto da psique, como Platão descreveu: “a psique como uma esfera, o quadrado e o símbolo da matéria terrestre, do corpo e da realidade”. Na maior parte das obras de arte moderna a conexão entre estas duas formas primárias ou não existe ou é absolutamente livre e acidental. O que na obra de Hilma aparece com predominância. Para Jacobi a separação desses símbolos nas obras de arte modernas, demonstram “uma separação simbólica do estado psíquico do homem do século XX: sua alma perdeu as raízes e ele está ameaçado de uma dissociação. Esta cisão torna-se evidente: as duas metades da terra, a ocidental e a oriental, estão separadas por uma Cortina de ferro” (2008, p. 244).

Para Jacobi: “Não devemos desprezar a frequência que aparece o círculo e o quadrado. Parece haver um impulso psíquico constante para trazer a consciência os fatores básicos de

vida que eles simbolizam... estas formas aparecem ocasionalmente, como se fossem os germes de um novo crescimento” (2008, p. 244).

Hilma foi orientada para o futuro, para a possibilidade de *‘Mundos possíveis’*. Franz Marc (2008) disse certa ocasião: “A arte do futuro dará expressão formal às nossas convicções científicas”. Podemos observar que durante todo o século XX esta afirmação exerceu influências na arte, na psicologia, na descoberta do inconsciente e outras áreas. Para Marc (2008), o “objetivo da arte era “revelar a vida sobrenatural que existe por detrás de tudo, quebrar o espelho da vida para que se possa contemplar o verdadeiro rosto do Ser” (Jacobi *apud* Franz Marc, 2008, p.248).

Observamos que Hilma tentou passar do visível ao invisível, demonstrando o segundo plano na arte: “*espírito dá matéria*”, por um processo de transmutação dos objetos, através do imagético expresso no pictórico, o que segundo Modrian (2008) traduz em “*forma pura*”. Seu objetivo era o centro da vida e das coisas, com a certeza interior, imutável, a arte em misticismo. Para Jacobi (2008), o “espírito em cujo mistério, a arte estava submersa era um espírito terrestre, aquele a que os alquimistas medievais chamavam Mercúrio. Mercúrio é o símbolo do espírito que estes artistas pressentiam ou buscavam por trás da natureza e das coisas, “por trás da aparência da natureza”. O seu misticismo não era Cristão, pois o espírito de Mercúrio é estranho ao espírito “celeste”. Na verdade, era o velho e tenebroso adversário do cristianismo que maquinava se caminho arte adentro. Começamos a ver aqui a verdadeira significação histórica e simbólica da “arte moderna”. Tal como os movimentos herméticos da Idade Média, ela deve ser compreendida como um misticismo do espírito da terra e, portanto, uma expressão de nossa época de compensação ao cristianismo” (2008, p. 258).

Até o aparecimento de Hilma Af klint, nenhum artista, com exceção de Kandinsky sentiu este segundo plano da arte ou falou com mais paixão que Kandinsky afirmou: A importância das grandes obras de arte de todos os tempos não repousa, a seu ver, na superfície, no exterior, mas na raiz das raízes, no conteúdo místico da arte. E por isto afirma: O olho do artista deveria estar sempre voltado para a sua vida íntima, e seu ouvido sempre alerta à voz da necessidade interior. É o único meio para dar expressão ao que a visão mística comanda. (Jacobi, *apud* Kandinsky, 2008, p.258).

Assim como Kandinsky descrevia suas obras como “expressão espiritual do cosmos, uma música das esferas, uma harmonia de cores e formas”, a obra de Hilma, também pode ser descrita desta forma, ainda, com uma gama de códigos e letras a serem decifrados. Para Kandinsky (2008), informa Jacobi: “A forma, mesmo quando abstrata, e geométrica, tem uma ressonância interior; é um ser espiritual cujas qualidades coincidem exatamente com aquela

forma”. “O impacto do ângulo de um triângulo com um círculo tem um efeito não surpreendente quanto o dedo de Deus tocando o dedo de Adão, em Michel Ângelo” (Jacobi *apud* Kandinsky, 2008, p.258).

A transformação muitas vezes ocorre por obsessões e projeções, com influências misteriosas, como se a pessoa estivesse sendo guiada. No caso da obra investigada de Hilma Af Klint, na série “The Ten”, foi realizada após seguidas reuniões mediúnicas, nas quais a artista relatava ter realizado contato com seres superiores, inclusive citando seus nomes. Assim, em sua forma mais elevada é uma consequência do processo criador, caracterizando sua experiência interna e externa, o psíquico-objetivo, reportando assim o nascimento da transformação anímica da artista em questão; trazendo para a humanidade um legado que constitui uma revelação criadora.

O fato de que, atualmente, o aspecto criativo da arte tenha sido colocado de maneira tão desconcertante no primeiro plano, deve-se precisamente ao fato de que as forças coletivas são criadoras de símbolos, próprios tanto do mito e da religião quanto dos rituais e festas (fenômenos culturais vinculados para o coletivo) estão perdendo sua eficácia. A arte que até o renascimento foi a criada, a religião, da cultura, do Estado, foi adquirindo uma influência crescente sobre a consciência, situação que vem corroborando, de um modo impressionante, por um grande número de estudos que se dedicam a arte de todos os tempos e aos próprios artistas. O alcance da mudança que introduzida em nossa consciência, é algo que se faz patente ao recordar a posição social ocupada em seu tempo por um gênio como Mozart, assim como quando se pensa que hoje em dia, os músicos, pintores e poetas importantes pertencem ao grupo dos guias, e isso não só em nível nacional, senão também internacionalmente.

A cruz no centro do círculo superior, mostra o simbolismo da interseção do plano material e transcendental. “A cruz, como um símbolo, teve seu significado associado a questões de natureza transcendental, em diferentes sociedades. Exercendo variadas funções (síntese, medida, ponte, polo do mundo, entre outros), exerce um papel mediador entre o mundo terrestre imanente e o mundo supratemporal transcendente, através de seus dois eixos cruzados. Dessa forma, o simbolismo da cruz foi apropriado pelo cristianismo, enriquecendo e condensando nessa imagem a história da salvação e a paixão do Salvador, significando também a possibilidade da ressurreição. A cruz simboliza o crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade. Ela é mais que uma figura de Jesus, ela se identifica com sua história humana, com a sua pessoa. Segundo um dicionário de 1858, a cruz é sinal venerável para os cristãos, porque nela padeceu Jesus Cristo, a associação com a morte e o morrer é inevitável” (2007, p. 82).

O automorfismo, ou seja, a realização do trabalho do Self sobre todos os períodos do desenvolvimento tem como objetivo o processo de individuação, o qual no pensamento clássico de Jung só seria observado na primeira metade da vida, entretanto os continuadores de sua obra ampliaram para toda a vida. O símbolo da cruz na obra de Jung aparece com frequência, nas discussões que faz sobre o quaternio como representação do si-mesmo. “Não há dúvida de que no universo das concepções cristãs Cristo representa o si-mesmo. Ele possui, como encarnação da individualidade, os atributos da unicidade e da singularidade. Como, porém, o si-mesmo psicológico é um conceito transcendente, pelo fato de exprimir a soma dos conteúdos conscientes e inconscientes, ele só pode ser descrito sob a forma de uma antinomia, isto é, os atributos acima mencionados devem ser completados por seus respectivos contrários, para que possam caracterizar devidamente o fato transcendental. A maneira mais simples de o fazer é sob a forma de um quaternio de contrários, como segue na fórmula abaixo (CW IX/2, 2014, p. 79/80)

Esta fórmula expressa não somente o si-mesmo, como também a figura dogmática de Cristo, como homem histórico. Cristo é único, como Deus, é universal e eterno. Como individualidade, o si-mesmo é único e singular, nas como símbolo arquetípico é uma imagem divina e, conseqüentemente, também universal e *eterno*. Se a teologia diz que Cristo é absolutamente bom e espiritual, então é forçoso que, do lado contrário, tenha-se também um mau e ctônico ou natural que venha representar justamente o AntiCristo. Daí resulta um quaternio de contrários, o qual se unifica no plano psicológico, justamente pelo fato de o si-mesmo não ser considerado simplesmente como bom e espiritual. Em consequência disto, sua sombra apresenta muito menos negro. Além disso, já não se faz mais necessário que se mantenha a separação entre bom e espiritual (CW IX/2, 2014, p. 80/81).

Este quaternio caracteriza o si-mesmo psicológico, pois, como totalidade, ele deve *per definitionem* (por definição) incluir também os aspectos luninosos e obscuros, da mesma forma que o si-mesmo abrange de certa forma, os aspectos masculino e feminino, sendo por isso, caracterizado pelo quaternio de matrimônios (CW IX/2, 2014, p.81).

Nos quadros da artista visualizamos as polaridades desde o primeiro quadro, e a separação e a emergência de elementos da natureza, como o caracol, indicando o processo de metamorfose ocorrendo, assinalando a iniciação, os mistérios do grupo do masculino em oposição ao feminino. Observamos formas nos quadros da juventude, que representam o caracol, o “*nautilus*”, o qual pode ser visto como uma imagem de evolução espiritual, pois possui vários compartimentos em seu interior, onde demonstra o fim e início de um novo estágio; como Neumann (1995) assinala, as transições desde o início do desenvolvimento da

consciência. A forma espiral do “nautilus” em seu interior, possibilita perceber que se pode crescer, a pessoa deve continuar a construir, para poder viver.

Escreveu Oliver Wendell Holmes, considerado um dos melhores escritores do século XIX, médico e professor (1809 -1894), sobre a metáfora da morada compartilhada do Nautilus. “Estas conchas fascinantes são espiraladas e consistem de uma série de compartimentos cada vez maiores nos quais a criatura marinha vive por uma estação, até que ela cresce além daquele espaço particular”. O Nautilus então aumenta sua concha pela adição de um novo compartimento adequado ao próximo estágio de sua vida. Holmes, escreveu, um poema intitulado “O Nautilus compartilhado”: “Construa para ti mansões mais grandiosas, ó minha alma... permita que cada templo, mais nobre que o anterior, separe-o do Céu com um domo mais vasto, até que afinal sejas livre, deixando sua concha, pequena demais, para ti, pelos mares incansáveis da vida! (Holmes, 1900, s. página correta. Que imagem maravilhosa e reveladora, a qual nos instiga a imaginar como Hilma vivenciou esta experiência. E, a qual possibilita identificar na teoria de Neumann, as mudanças e transformações do desenvolvimento da consciência. Quanto as cores presentes nos quadros, observamos o laranja assumindo o fundo do quadro, numa descida para a terra, o azul e amarelo presentes, e uma mandala de círculos menores, com todas as cores do arco-íris, revelando a existência do que já citamos anteriormente em nossa pesquisa, como sendo o portador de todas as possibilidades. Assim como, a ligação entre o céu e a terra. E, como escrevemos no capítulo das cores, os alquimistas revelavam que a pedra filosofal possuía todas as cores em seu interior. Nesta fase arquetípica, todas as possibilidades se mostram presentes.

E, o arco-íris, é nuncia Dei (mensageiro de Deus); mostra todas as qualidades e propriedades da pedra filosofal. Para Jung, como mostrou em psicologia e Alquimia, o arco-íris esteve presente durante os 1700 anos de alquimia histórica, em conexão com a ideia do *Anthropos* (homem), e se estendeu na concepção de Cristo. E mencionou:

É aquele *Anthropos* (filho do Homem), que no evangelho de João aparece como o Logos (verbo) anterior ao mundo e formador dele, de quem Jo I,2s diz: “No princípio estava Ele (Logos, Verbo) com Deus. Todas as coisas foram feitas por Ele, e sem Ele nada se fez de tudo o que foi feito”. De acordo com a doutrina dos basilidianos, como nos é relatada por Hipólito, o “deus não existe” teria “semeado sementes”, que à semelhança do “grão de mostarda” conteria a planta toda, ou como o ovo de pavão, teria em si mesmo a “plenitude variada das cores”. Nessa semente se encontraria uma tríplice filiação, a qual “seria da mesma essência que o deus não existente”. Na alquimia o aparecimento da “*cauda pavonis*” significa

a conclusão próxima da obra, ou respectivamente o nascimento do *filius regius* (filho do rei). (CW XIV/2, 2011, p. 50).

E ao nascimento, na possibilidade de relacionar com as cores e sua relação na natureza, podemos fazê-la com o aspecto do alvorecer, o nascer do dia. A *Aurora Consurgens* relaciona as cores à alma. “*Aquele que libertar sua alma verá as cores dela*”. As considerações que Jung fez sobre a “*Aurora Consurgens*”, estão descritas no livro *Misterium Coniunctionis*, nos seguintes termos: A Aurora Consurgens, em uma frase ambígua, põe as cores em relação com a “alma”. Lagneus põe as quatro cores principais em paralelo com os quatro temperamentos. O significado psicológico das cores se encontra indubitavelmente em Dorneus, que escreve:

Verdadeiramente a forma que constitui o intelecto do homem é o começo, o meio e o fim no processo (*praeparationibus*), e esta (forma) é indicada pela cor amarela (*croceo colore*), pela qual se indica que o homem é a forma maior e a principal no “opus” (obra) espagírico, e uma forma maior do que o céu (*caelo potentioorem*). De acordo com o parecer desse autor, a cor amarela do ouro indica o homem, e principalmente a inteligência, como principal “*informator*” (formador) no processo alquímico (CW XIV/2, 2011, p. 45).

A segunda crise vivenciada no desenvolvimento humano é a puberdade, que dura aproximadamente 2 anos, na qual a luta com o dragão tem que ser travada mais a vez, no nível novo. A puberdade se refere a um estágio de desenvolvimento biológico, enquanto a adolescência é o estágio entre a puberdade e a vida adulta. Nessa fase, a formação do ego é fixada em definitivo, mas desta vez com o apoio do que chamamos, o céu, ou seja, vão se formando novas constelações arquetípicas e uma relação nova do ego com o self. A operação da criança de um mundo primário é esmagada com a ajuda da personalização secundária, e no final eliminada. Os arquétipos transpessoais são aos poucos bloqueados. A criança tem que perder justamente aquilo que tem em comum com o gênio, o criador e com o homem primitivo. Perde o charme e o encanto de sua existência, para que se possa dirigir ao sentido da utilidade coletiva. Segue-se então a fragmentação dos arquétipos e a separação do lado pessoal bom da mãe de seu lado negativo transpessoal e vice-versa. Antes da puberdade o objetivo é a diferenciação do ego do inconsciente coletivo, sendo o ego o órgão central da controvérsia. A partir da puberdade, tem-se o reconhecimento de que o ego não é o centro da personalidade. A partir desse momento o self passa a atuar como centro psíquico, de forma não somente inconsciente mas também consciente (2009, p. 56).

No livro *Adolescência e escolha* (2009), Patrícia Gimenez cita Jung - “é na juventude que se dá o nascimento psíquico do indivíduo, com a erupção da vida sexual (Gimenez apud Jung, 2009, p. 57) e afirmou ser este o momento em que o indivíduo se depara com o outro-

eu que existe dentro de si, o self, por meio dessa experiência vinda via corpo. Observamos nos quadros 3 e 4 (Fig. 7 e 8), esse movimento ocorrendo, a formação da imagem pela união dos opostos. A vivência da menstruação carrega sentido – é um marco na passagem da vida de criança para a vida adulta. Esse momento de abertura para a vida tens es riscos – “o vinho da juventude nem sempre se clarifica com o avançar dos anos, muitas vezes até mesmo se turva” (Gimenez *apud* Jung, 2009, p. 57). O impulso para fora, para o desconhecido é saudável no adolescente, muito importante. É o resultado da constelação arquetípica do herói. Nas gera medo e ansiedade (Gimenez, 2009, p. 68). Percebemos nos quadros 3 e 4 (Fig. 3 e 4), o movimento para fora, no percurso da evolução do ser em formação. Precisam do amor materno, mas simultaneamente experimentam amor como perigoso e devorador. Procuram ativamente pelo pai e ao mesmo tempo temem e lutam contra ele. São experiências de conflito interior (...), pois geralmente sofrem muito com todas essas transformações que ocorrem em seus filhos. Eles também ficam perturbados e torna-se difícil se situar como pais. É exigido uma nova postura deles em seus papéis, e mais que isso, faz com que revivam a sua própria adolescência. A mudança atinge a todos dentro da família. Muitos discípulos de Jung pesquisaram o marco do aparecimento do ego individual na transição da infância para a meninice. Assim, nossa vida cria um esquema sinuoso em que temas e tendências aparecem, e possibilitam uma ação reguladora ou direcional oculta, gerando um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico, denominado ‘processo de individuação’. A psique pode ser comparada a uma esfera, com uma zona brilhante (A) em sua superfície que representa a consciência. O ego é o centro desta zona (um objeto só é consciente quando eu o conheço). O self é, a um tempo, o núcleo e a esfera inteira (B); seus processos reguladores internos produzem os sonhos. (Von Franz, 2018, p.156)

Nos dois quadros observamos o autodomínio iniciando, com uma busca de achar o local que é necessário ocupar, muitos círculos, mas com a busca de um estabelecimento de um centro organizador. Observamos a cruz, no interior do círculo grande, no quadro número 3, delimitando possibilidades e as cores azuis e amarelo, as quais já mencionamos, seriam a indicação do masculino e feminino. Muitas linhas espiraladas apontando um desenvolvimento. E acentuando a imagem arquetípica tendo seu início na formação.

Nos quadros da artista visualizamos a separação e a emergência de elementos da natureza como o caracol, indicando o processo de metamorfose ocorrendo, assinalando a iniciação, os mistérios do grupo do masculino em oposição ao feminino.

5.3 Quadro 5, 6, 7 e 8 – Adulto – “A entrada no Mundo”



Group IV, The Ten largest 5 e 6 – Adulthood 1901/1907 – (2019, p. 107) - (Fig. 5 e 6).

Nestes quadros (Fig. 5 e 6), as cores se transformaram, no quadro de número cinco adquiriu o fundo lilás, o início das possibilidades, como a primavera surgindo. E bem acima, no centro, a flor de cinco pétalas, com a possibilidade de relacioná-la com a ‘*flor da vida*’, trazendo em seu centro o núcleo organizador. Com já citamos, o círculo traz a unidade presente. No quadro 6, as possibilidades tomam conta do quadro, vários códigos são representados, a vida produz as regras e os limites, exige o centramento, a força do guerreiro, como diz Neumann. O mito do herói começou mudando o centro de gravidade, a saída da casa, a entrada no mundo.

Para Neumann, com o mito do herói, tem início um novo estágio, em que há a mudança radical do centro da gravidade. O centro do mundo é a local onde está o homem. No mundo do herói, ego e consciência adquiriram autonomia, e a personalidade total experimenta

a força destrutiva como parte dele próprio. O herói, ao possuir um aspecto terreno e outro divino, imortal, desvia-se da norma humana, sendo por isso, dual em si mesmo (2009, p.70).

Nestes ritos, onde o iniciado é “*nascido*”, deve comportar-se como um recém-nascido, ele não é parido por uma mãe pessoal, mas por um ser transpessoal, a casa de iniciação, por exemplo, cujo simbolismo está sempre ligado com a figura arquetípica do pai (1995, p.138). A juventude prolongada (quase 16 anos), em contraste com o rápido desenvolvimento animal, é a mais importante condição para a cultura humana e a sua transmissão. A inclusão de um duradouro período de aprendizagem e educação, que se estende à plena maturidade, tem a sua contraparte no desdobramento da consciência ao longo da história humana. Durante esse período, o cérebro se desenvolve até o nível em que o homem como espécie o levou. O período de aprendizagem, que termina com a puberdade, é dedicado à educação cultural, consistindo na adoção de valores coletivos e na diferenciação adicional da personalidade, cujo estágio derradeiro encontramos no adulto e cujo desenvolvimento, na medida em que faz parte do contexto da orientação patriarcal de evolução da consciência, ainda vamos esboçar de maneira sumária (2014, p. 283).



Group IV, The Ten largest N 7 e N 8– Adulthood 1907 – (2019, p. 112 e 113). *Tempera on paper, mounted on canvas 315 x 235 e 322 x 239 cm - (Fig. 7 e Fig. 8).*

A puberdade corresponde a uma época de renascimento e de um simbolismo que representa a auto geração do herói pela luta com o dragão. Agora o renascido o é pelo princípio paterno, identificando-se com ele na iniciação. Ele se torna filho do pai sem mãe, e, ao tornar-se idêntico ao pai, torna-se também o pai de si mesmo (2014, p.288-289). Escreveu que a conexão, tão característica da fase patriarcal, entre a comunidade, a consolidação do ego e a consciência, torna-se evidente pela primeira vez, nas sociedades de homens no totemismo que a elas pertence. A coletividade masculina é a origem de todos os tabus, leis e instituições destinadas a pôr fim à dominação do uroboros e da Grande Mãe. O Céu – o Pai – o Espírito e princípio masculino formam um conjunto; representam a vitória do patriarcado sobre o matriarcado (1995, p. 144).

Neumann chega à importantíssima conclusão, na qual o fato de que, no presente caso o self é experimentado como idêntico ao corpo e ao mundo dos ancestrais torna a conexão ainda mais significativa. O animal totêmico (*iningukua*) representa a “experiência ancestral que existe dentro de nós”, a qual é incorporada ao corpo e é, ao mesmo tempo, a base de nossa individualidade (2014. p.211). Observamos essa individualidade aparecendo com toda força, trazendo o centro, e a imagem da leminiscata, símbolo do infinito aparecendo, representando o ser humano como entidade humana, representada pelo amarelo, a luz solar. Para Neumann o “estágio solar, quando o fálico aparece como *“falo-espírito”* e como origem do vento, é que o princípio masculino adquire sua potência suprema geradora espiritual. E é somente nessa fase que a identificação ainda imatura do ego com o fálico inferior e sua hostilidade à mulher são superadas. O objetivo das iniciações masculinas, das quais as iniciações dos adolescentes são as mais conhecidas, é sempre uma espécie de *“Segundo Nascimento”*; numa forma contrária à natureza, isto é, sem a participação de uma mulher, o indivíduo renasce como membro do grupo (1995, p. 137-138).

As espirais de Hilma Af Klint podem ser associadas à imagens representacionais, como na forma logarítmica da concha segmentada de um caracol e com formas abstratas mais ambíguas. A concha de serpente de Hilma Af Klint serpenteia no sentido horário e é marcada com um U no centro e W em está abrindo. De acordo com as notas de Hilma Af Klint e os cadernos de glossário que ela compilou. Essas anotações deveriam ser interpretadas como o desenvolvimento da matéria (W) fora do espírito (U) (2019, p.23, trad. Nossa). A artista Hilma Af Klint se amparou na geometria e no *“Chaos”* (1906) na série *“The Ten”* (1907), trazendo uma liberdade nos movimentos, nas formas e cores. Os traços que se dissolvem em cores quentes ou frias se complementam em diagramas e códigos, num processo rico de transformação e metamorfose, trazendo o desenvolvimento humano se mostrar no pictórico.

Para Hilma Af Klint não houve distinção entre o mundo natural, místico e a abstração, que traduz todos estes aspectos ao espectador. É a conjunção do diagramático e o chamado, através dos desenhos automáticos, da riqueza de material anotado em todas as suas experiências advindas do campo suprassensível, produzindo a expressão pelo impulso criador, numa estética harmoniosa e bela. O léxico trazido pela artista, surge com os primeiros movimentos abstratos, porém adormece no tempo, esperando o ritual se iniciar para mostrar a humanidade segredos até então guardados. Toda gramática visual de Hilma Af Klint traduz o espiritual do ser humano em sua evolução. Na pesquisa realizada, observamos que a artista possuía diversos cadernos preenchidos com muitos símbolos e citações, sendo as mais antigas, datadas de 1892. A caligrafia era ao mesmo tempo precisa e delicada, escrita a bico de pena. Alguns dos diários pareciam manuais que, em ordem alfabética, descreviam sinais e letras.

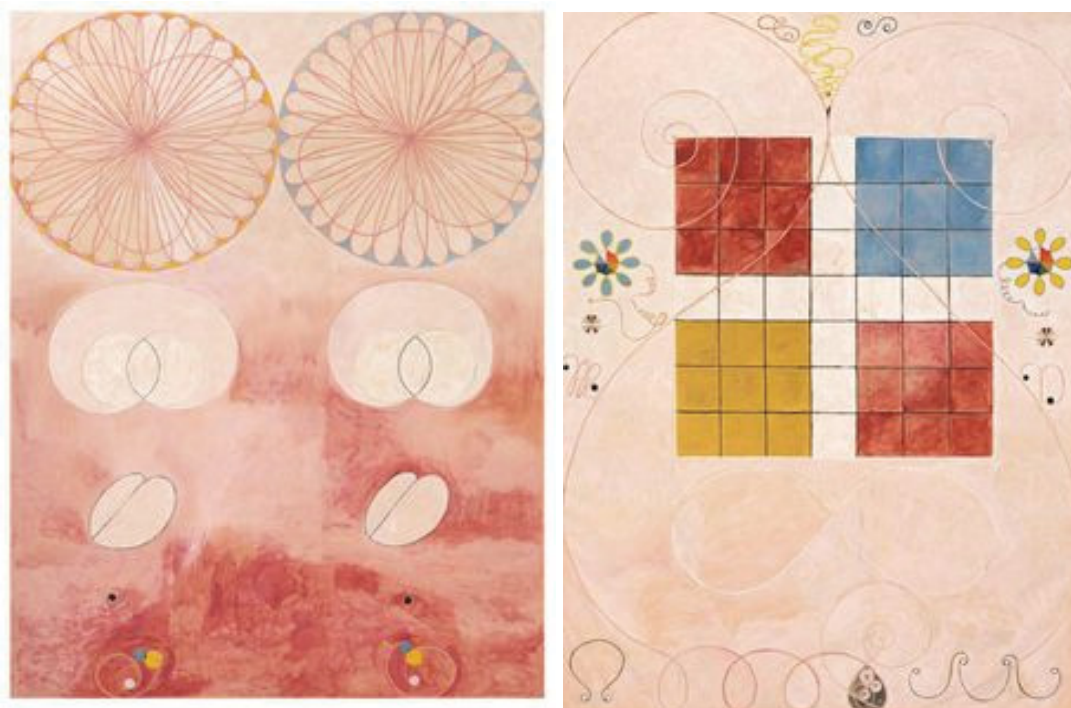
Seu legado artístico foi totalmente catalogado por seu sobrinho Erik, o qual está a frente da Fundação que hoje leva seu nome, “*Fundação Hilma Af Klint*”, Estocolmo. Se diz que guardou seus escritos para que no futuro pudessem ser compreendidos. Cada uma das pinturas da série “As Dez Maiores” foram criadas em quatro dias. Com base no que parecem ser pegadas nas superfícies pintadas, Af Klint pode ter realizado pelo menos alguns desses trabalhos no chão, o que se constituiu numa quebra da técnica tradicional. O ciclo se concentrou nas etapas da vida e nas conexões da humanidade com o Universo. Essas pinturas são muito diferentes do que Klint havia realizado em outras obras suas e traz as representações esquemáticas de forças invisíveis encontradas em diagramas científicos e em símbolos de uma variedade de movimentos espirituais. A mistura de formas florais, geométricas e biomórficas com letras e palavras criou uma forma de linguagem simbólica complexa e mutável. Nessas obras, a representação de uma planta se metamorfoseia em uma espiral, que por sua vez se desdobra em uma linha espiralada que depois escreve uma letra caligráfica - códigos e palavras de um idioma desconhecido. Duas esferas trazem a forma de ovos microscópicos e sistemas solares que se cruzam. Essas formas continuam a iludir interpretações singulares ou estáveis - evolução, continuidade, crescimento e progresso - todos coexistem com um retorno ao começo ou à essência do espírito. Ciência e espírito, mente e matéria, o micro e o macro estão presentes simultaneamente. Assim, numa profunda relação com seus conteúdos internos, o símbolo se mostrava e suas reações corpóreas também se manifestavam, no fim da obra, observamos na pesquisa como se encontrava.

O trabalho compensatório da consciência é intensificado na puberdade; as projeções mais importantes desse período são as da anima ou animus, as imagens contra-sexuais adormecidas no inconsciente. A separação das imago dos pais reais, que deve ser realizada

na puberdade, tem como condição a estimulação do arquétipo dos pais suprapessoais, dos pais primordiais, tais como mostram os rituais de puberdade dos primitivos. Essa estimulação é explorada institucionalmente pelo coletivo para o coletivo, promovendo e exigindo a projeção dos arquétipos parentais sobre conteúdos transpessoais, ou melhor, tomando os mesmos como se fossem transpessoais (2014, p.288).

Também sobre as cores no quadro 7, observamos o vermelho aparecendo, podendo representar o sangue, o vital, como força propulsora da vida humana. O desenvolvimento da consciência do ego tem como paralelo a tendência a tornar-se independente do corpo. O alvo de toda iniciação – dos ritos da puberdade aos mistérios das religiões é a transformação. Em toda iniciação é gerado o homem espiritual superior, aquele que possui a consciência superior. Nela, o homem experimenta ser parte do espírito e do céu. O céu é a morada dos deuses e dos gênios; é o mundo simbólico da consciência, ao contrário do mundo terreno do inconsciente e condicionador do corpo. Por isso, a superação do medo é a característica típica do herói que se atreve a dar o passo evolutivo para o estágio seguinte. Aqui está a verdadeira qualidade revolucionária do herói: somente ele, ao vencer a velha frase, tem sucesso em afastar o medo e transformá-lo em júbilo.

5.3. *Quadro 9 e 10 – Velhice – “Rumo a uma realização psíquica”*



Group IV, The Ten largest N 7 e N 8– Adulthood 1907 – (2019, p. 112 e 113). *Tempera on paper, onted on canvas 315 x 235 e 322 x 239 cm - (Fig 9 e Fig. 10).*

Chegamos aos quadros 9 e 10, fase da “*velhice*” – “*Old Age*” (Fig. 9 e Fig. 10), A busca da totalidade psíquica, nitidamente observamos esta busca, as cores mais próximas da cor do pessegueiro, cores serenas, onde traz repouso. A vida em sua completude. A unidade circular dupla, na parte superior do quadro, demonstra a busca da integração dos opostos, do masculino e feminino, da anima e do animus.

Neumann (1995) explicou que a centroversão se manifesta, na psique como tendência à totalidade que, à medida que a vida segue seu curso, equilibra unilateralidade da primeira metade mediante um desenvolvimento compensatório na segunda, fazendo com que a intensificação da relação da consciência com o inconsciente substitua o conflito original pela síntese crescente e cada vez mais ampla (2014, p.287).

Relatou que o crescimento da consciência do ego leva a uma progressiva transferência de libido para o mundo, isto é, aa uma “ocupação crescente com os objetos. Essa transferência, explicou, deriva de duas fontes: de um lado, da aplicação do interesse da consciência por meio do ego e, de outro, da projeção de conteúdos inconscientes. Sempre que se torna excessiva a carga energética dos conteúdos inconscientes, se desprendem do inconsciente e são projetados. Agora eles se apresentam à consciência como imagens que animam o mundo exterior e o ego os experimenta como conteúdos deste mundo. Assim, a projeção leva a uma fixação mais forte no mundo e nos portadores dessa projeção (2014, p.288). Agora está realizada a separação do inconsciente até o ponto em que é necessária para o estabelecimento da tensão entre os sistemas da consciência e do inconsciente. Nas consagrações, o cânone cultural arquetípico é transmitido pelos anciãos, representantes do céu, como o mundo espiritual do coletivo. Agora, ser iniciado e ser adulto significa representar o coletivo de maneira responsável, pois doravante o significado suprapessoal do ego e do indivíduo embutido na cultura do coletivo e no seu cânone (2014, p.289).

Neumann (1995), escreveu que a primeira fase da centroversão leva ao desenvolvimento do ego e à diferenciação do sistema psíquico, enquanto a segunda fase da centroversão leva ao desenvolvimento do self e à integração do sistema psíquico. A atividade inconsciente do self domina toda a vida, mas somente na segunda metade vem a ser consciente. A primeira dialética está situada entre o indivíduo e a sociedade e na segunda metade da vida, tem-se a dialética interior, isto é, entre o ego e o inconsciente coletivo (2014, p.291).

Vemos estas duas fases através dos círculos grandes com seus raios trazendo o movimento de centroversão, buscando a integração do sistema psíquico. Trabalho realizado pelo centro ordenador da psique, o “Self”, que através da compensação psíquica promove o

processo de individuação. Em as fases da vida existe a centroversão, demonstrando a auto regulação psíquica. Nessa fase madura, na integração da personalidade, o processo corre no sentido inverso ao que a personalidade percorre na sua fase de diferenciação; é constelada uma nova inteireza entre os sistemas da consciência e do inconsciente, até então em oposição polar. O ego pode alcançar a consciência do self. O caminho de transformação pela individuação é o processo alquímico-hermético, uma nova forma de luta contra o dragão, que culmina na mudança qualitativa da consciência. Aquilo que chamamos “Osíris ou a transformação torna-se uma realidade psicológica para a consciência, como “experiência de unidade da psique” (2014, p.291).

Chegamos ao quadro de número 10 (Fig. 10), onde a totalidade psíquica encontra seu ápice. Para Neumann, na “primeira metade da vida temos a deflação de inconsciente, diferenciação e a formação da dedicação ao exterior, ao coletivo, enquanto que na segunda metade há uma substituição por uma deflação do mundo, pela integração e pela dedicação ao interior, cujo foco é o self. Enquanto, no desenvolvimento da personalidade, a manifestação espontânea do inconsciente era liderada pelo símbolo natural, agora encontramos, ao lado disso, o fenômeno que Jung chamava “símbolo unificador” e “função transcendente” (2014, p.292).

Neumann (1995) explicou que como produto da função transcendente, o símbolo unificador supera tensão energética e material existente entre a firmeza egóica da consciência e a tendência oposta do inconsciente de subjugar a consciência. Com a inclusão criativa de elementos novos, até então não operantes, as posições de consciência e inconsciente são superadas, isto é, transcendidas. Jung citando Neumann escreveu: “a firmeza e a determinação da individualidade, de um lado, e a energia superior da expressão inconsciente, de outro, não passam de sinais de uma mesmo fato”. Firmeza e determinação da individualidade: isso significa a força e a integridade, inclusive integridade moral, da consciência. Já “a energia superior do inconsciente” é a função transcendente, que corresponde ao componente criador da psique, capaz de superar uma situação de conflito, não solucionável pela consciência, através de um caminho, de um valor ou de uma imagem novos, gerando uma síntese (2014, p.293).

Nessa fase avançada da individuação, na sua auto-experiência, o ego se sente divino no self e mortal em si próprio; a correlação do símbolo aparece na frase hassídica: “*O homem e Deus são gêmeos*”; o mesmo acontece no simbolismo pai-filho ou mãe-filha (2014, p.293). Tendo passado por todas as fases da experiência do mundo e de si mesmo, o indivíduo alcança a consciência do seu verdadeiro significado. Aqui temos uma estrutura ampliada, a plasmação

da personalidade, através da transformação de tensões potenciais quantitativamente maiores em estruturas qualitativamente mais elevadas e estáveis. Isso se expressa no simbolismo com círculo, esfera, pérola, flor perfeita, diamante e a pedra como símbolos do self. Porque a humanidade como um todo e o indivíduo isolado têm a mesma tarefa, ou seja, realizarem a si mesmos como uma unidade (2014, p.295). Segundo Luciana Pinheiro, que realizou uma biografia da artista:

As primeiras pinturas foram precedidas por desenhos e a artista recebeu a promessa de que “ao produzir as pinturas com base em desenhos ela poderia ver e ouvir. Nesse estágio, Hilma tinha consciência enquanto realizava o trabalho e se mantinha presente no processo, embora fosse uma ferramenta transmissora, atuando como intermediário entre o mundo invisível e visível, sem questionar as tarefas que lhe eram passadas. “*Esther* estava do meu lado esquerdo no nível material, *Gidro* no meu lado direito no nível da alma e *Amaliel* me observou de cima no nível dos espíritos (...) Muitos momentos felizes estão diante de mim. *Aeons* precedeu o nível de desenvolvimento que eu já possuía”, diz a artista em 1906 (2018, p. 164-165).

Luciana comenta em relação as entidades que Hilma fazia contato em suas reuniões do grupo das cinco mulheres, nas sextas feiras:

Não espere que os signos e símbolos que você elaborou com muito esforço sejam compreendidos pelos Irmãos que você encontra, mas trabalhe bastante para o futuro. Esta saga vai ser uma grande benção para seus próximos. Um dia você vai se alegrar por não ter abandonado esta aventura (...). As imagens devem se dissimular aos olhos do público antes que o tempo de aparecerem chegue (2018, p. 164-165).

A obra da artista se desenvolveu por quatro momentos em seu percurso, com mudanças aparentes em seu estilo de arte. Em 1887 desenvolveu ricamente o figurativo, representando paisagens, retratos e botânica, e usava da venda de suas obras para sobrevivência. Entre 1906 a 1908, desenvolveu. As *pinturas para o Templo*, com dedicação e disciplina, num êxtase de expressividade, das quais resultaram as 111 pinturas. Seus diários nesta fase estão recheados de desenhos em nanquim e grafite, e observamos pigmentos em ouro e prata. Nessa época, Hilma Af Klint investigava e pesquisa sobre a natureza. Descreve suas percepções em detalhes através de símbolos geométricos e vetores, indicando o sentido das forças que atuavam em cada planta, numa equação complexa, como um tratado alquímico. Junto a essas representações surgem textos profundos que tratam do juízo e da moralidade do ser humano como um caminho de consciência e evolução, desta vez assinados por ela (2018, p. 166-169).

"Os muitos cadernos de notas de Af Klint, que expõem e elaboram a simbologia às vezes enigmática de seu trabalho, oferecem um código para esse sistema", escreveu Daniel Birnbaum e Emma Enderby em seu ensaio "Pintando o Invisível", no catálogo da nova exposição da Serpentine Gallery: Espirais logarítmicas e gavinhas representam evolução; a letra 'U' representa o mundo espiritual, opondo-se a 'W' para a matéria; a antiga *vesica piscis* (a intersecção de dois discos sobrepostos) significa seu tema tradicional de unidade, criação e inviolabilidade da geometria. A cor amarela e rosas representam masculinidade; a cor azul e lírios denotam feminilidade. Com esta linguagem complexa de cores e símbolos, o trabalho de Af Klint torna-se instantaneamente mais legível. Era uma busca pela "unidade", a dupla continua: nela, o verde representa a fusão do amarelo e do azul, ou masculino e feminino, ou bem e mal, tornando-se o objetivo final. (Anothermag.com/art-photography/8490)

Uma amiga de Hilma, Thomazine Anderson, traduziu alguns de seus textos, segundo Luciana Pinheiro (2018), para que pudesse chegar a outras pessoas: " Quem não quiser seguir pelo caminho trilhado, deve abrir seu coração para deixar as forças utilizadas. Então novas forças afluirão e o homem pode subir a escalada íngreme que vai da Terra ao Céu. Esta escalada pode ser feita somente por quem possui a solidez da fé. Até agora a humanidade experimentou escalar a montanha hesitantemente; frequentemente um peregrino tropeçou e machucou seus pés, por isso foi forçado a interromper a jornada. Para tal pessoa, há ainda uma saída, embora tenha se tornado incapaz: quando ela quer se voltar para dentro, abre-se um novo caminho que conduz até o objetivo. Ou seja, um escolhido é impedido muitas vezes por resistências externas a ir pelo caminho trilhado" (Pinheiro *apud* Hilma, 2018, p. 169).

Hilma Af Klint, nos últimos anos de sua vida, percebeu que era necessário sistematizar todo seu legado visual, utilizando letras, símbolos e fonemas, combinações e significados decodificados em um léxico, a fim de facilitar a compreensão de sua obra para o futuro. Reeditou suas anotações e mensagens em 1930, o qual foi organizado pelo artista e bibliotecário *Olof Sundström*, depois da morte da artista. Hilma faleceu vítima de um atropelamento, deixando em testamento suas obras para sua família, mas seu legado pictórico abre um portal para nos revelar as possibilidades do invisível em nós.

Depois de quase 100 anos sendo esquecido o trabalho de Af Klint foi finalmente mostrado em 1986. O quadro final da série "The Ten" (Fig. 10), traduz a totalidade com a representação de quatro quadrados, e unificando em um só, com a cruz no centro. O azul e o amarelo trazem as cores em dois quadrados menos, e o vermelho nos outros dois, representando o vital e o espiritual, como forças divinas e humanas. O fundo mais claro da cor rosa vem numa tranquilidade repousante. A união dos opostos foi realizada, portanto a

unidade formada. O ser humano se fez presente. “Quando terminou a última pintura suas mãos estavam trêmulas. A grande tela em papel era diferente das outras anteriores a ela. Sabia que pintava a velhice em seu último estágio. O fundo do suporte em papel pardo aparecia entre a camada leitosa e transparente da têmpera branca. As curvas, também em branco, dançavam em torno da simétrica grade quadrada, era a face de um cubo, mas será que um dia quem a visse compreenderia isso? O corpo morre, a alma e o espírito transcendem...Não pintei obedecendo a lei da gravidade...não havia um sentido determinado para ‘As Dez Maiores’, o mundo da alma não tinha direção espacial...Ela respirou fundo e antes de apagar as luzes do estúdio para ir embora, percorreu o local, e se colocou diante de uma das grandes que secava pendurada do teto ao chão, e percebeu que era um portal!!!....Talvez por isso a exigência do tamanho da grande...Com exceção de Anna, todas as outras que participavam do processo tiveram muita dificuldade com sua aparência. Por sorte ninguém mais entrava ali. Fazia sentido a recomendação dos professores do Alto, a encomenda era secreta e devia permanecer guardada. Enquanto as imagens ainda estavam sendo pintadas, o mundo invisível e o mundo material resguardados dentro daquele lugar. Mas e agora que estavam terminadas? O que aconteceria em todo aquele material pintado? Como compreender toda sua essência para que o sentido das mensagens pudesse ser transmitido aos outros quando chegasse o momento? Quando é que alguém poderia ajudar? “ (2018, p. 116-117)

Em suas memórias, Jung admitiu a conexão entre a sua teoria psicológica e sua própria experiência pessoal. Cita Jung: *"Todos os meus trabalhos, toda a minha atividade criativa, adveio dessas fantasias e sonhos iniciais que começaram em 1912... Tudo que realizei depois disso já estava contido neles, embora inicialmente apenas na forma de emoções e imagens"*. (1961, p.192)

Isso de fato demonstrar o quanto era empírico, e sentiu-se compelido a revelar suas experiências pessoais em teoria científica. *"Minha ciência era o único caminho que havia para me libertar desse caos."*(1961, p.192) Se não tivesse se levado por sua imaginação criativa, sua experiência imaginária, seria tomado por ela. Cada sonho manifesto, cada imagem representada, se tornou o símbolo de sua teoria e prática, mostrando seu legado em vários de seus livros e finalizando com muito cientificidade e criatividade em seus *Livros Novus e Negros*. Em suas obras, falou pouco sobre a infância e a vida na velhice, se preocupou com a vida adulta e intermediária, e particularmente sobre a transição da meia-idade, e na sua consequência e potencialidades no que diz respeito a criatividade e à integridade na última fase da vida. Disse Jung:

"Um ser humano certamente não viveria até os setenta anos ou oitenta anos se a sua longevidade não tivesse sentido para a espécie. O entardecer da vida tem tanta importância quanto ao amanhecer, mas é diferente. Seria neurótico, Jung disse, tentar transportar a psicologia da infância e da juventude para a última fase da vida, no intuito de resistir aos imperativos da idade madura. Não podemos viver o entardecer da vida de acordo com o projeto de vida ao amanhecer, porque o que era verdadeiro pela manhã terá se tornado mentira à tarde. Quem quer que tenha levado para a tarde a lei da manhã...deve pagar com o prejuízo da própria alma". (Jung, 1972b, p.396)

Na última fase de nossa vida os valores espirituais e culturais se acentuam, mais valorizados. Jung acreditava "que um objetivo espiritual que transcende o homem puramente natural e sua existência mundana constitui uma necessidade essencial para a saúde da alma...possui um ponto arquimediano pelo qual é possível levantar o mundo de suas articulações e transformar o estado natural num estado cultural". (Jung, 1972b, p.396)

A artista nos mostra em suas obras, que podemos descobrir através do criativo as transformações na evolução espiritual, como Jung nos mostrou, que por meio da vida dos sonhos e das fantasias, as pessoas podem descobrir seu *daimon interior*, seu espírito guia, seus valores mais internos. "Uma pessoa criativa tem pouco poder sobre a sua própria vida. Ela não é livre. É cativa e dirigida por seu *daimon*...O *daimon* da criatividade fez comigo tudo o que quis.... Fui impelido a dizer o que ninguém queria ouvir.... Estou satisfeito com o rumo tomado pela minha vida.... Muita coisa poderia ter sido diferente. Mas tudo aconteceu como tinha de ser; pois tudo aconteceu porque sou como sou". (1961, p.397)

Na velhice, Jung revelou através do arquétipo do velho sábio, a sua conexão com o *daimon* interno, e essa conexão com os arquétipos, durante toda sua vida, lhe possibilitou trazer sua experiência pessoal, criativa e imaginária e se tornar o Jung que conhecemos.

6 Considerações Finais

Finalizar este trabalho, inclusive através da última imagem do quadro 10, “*A Velhice*” (Fig. 10), traduz um sentimento de completude, não de finitude. As experiências acadêmicas realizadas através das pesquisas durante estes dois anos de mestrado vieram revelar o numinoso existente. O conhecimento da vida da artista Hilma Af Klint, de seu legado trazido pelas pinturas, das relações entre os símbolos pesquisados, da “arte pura” – “arte abstrata” e sua ligação tão profunda com o espiritual, foi trazido através dos elementos contidos no simbólico reconhecido pela Psicologia Complexa, pela obra de Erich Neumann, e nas obras da artista, vislumbrado pelas cores, pelas formas, pelo geométrico e pelos códigos e diagramas. Um caminho de descobertas a partir do estudo sobre os artistas que expressaram não só através do pictórico, mas também da literatura, seus olhares entre a arte, o psicológico e o espiritual, possibilitou abrir um portal em minha vida. Neste aspecto, portanto, o início de uma nova fase, talvez como o “*nautilus*”, um novo compartimento foi criado e, através dele a vida continua na busca misteriosa de construção e desconstrução.

Com relação a Jung, o que o fez adentrar no universo da arte, senão o reconhecimento que através dela, todo impulso criativo está presente e, através deste, sua teoria foi trazida e reconhecida como uma grande “Obra”, deixando seu legado para a humanidade continuar a desvendar os mistérios do ser humano e sua relação com o divino presente em todos nós. A natureza, o cosmos, o macro e o micro, a alma, Deus, a espiritualidade, a ciência, o conhecimento, a busca, os opostos, o bem e o mal, a sombra e a luz dentro deste simbolismo rico e de tamanha amplitude, experienciamos o imagético transformado em imagem.

Com relação a imagem, trazemos a citação de Jung sobre o curso do sol em relação aos estágios da vida. Jung (1998) trouxe a imagem sob o curso do sol, para visualizarmos os estágios da vida. “Ele nos pede que imaginemos um sol dotado de sentimentos humanos e da consciência limitada do homem: – Pela manhã ele se levanta, do mar noturno da inconsciência e aparece no extenso e brilhante mundo que repousa em uma vastidão, que firmemente se amplia, quanto mais alto ele escala o firmamento. Na extensão do seu campo de ação, casado pela sua própria subida, o sol descobrirá seu significado. Ele verá o seu alcance da maior altura possível – a mais ampla propagação possível de suas bênçãos – é o seu objetivo. Nessa convicção, o sol prossegue seu caminho imprevisto para o zênite. Imprevisto porque sua carreira é única e individual, e seu ponto culminante não poderia ser calculado antecipadamente. Ao dar o meio-dia, começa a descida. E a descida significa o reverso de todos os ideais e valores que fora acalentado de manhã. O sol cai em contradição consigo

mesmo. É como se devesse puxar seus raios ao invés de emití-los. Luz e calor declinam e são, então, extinguidos (...). Os 180 graus do arco da vida são divisíveis em quatro partes. O primeiro quarto, voltado para o leste, é a *infância* – o estado em que somos problema para os outros, mas não somos conscientes ainda de qualquer problema próprio. Problemas conscientes completa o segundo e terceiro quartos – enquanto, no último – a idade anciã extrema – baixamos outra vez a condição em que, despreocupados devido ao nosso estado de consciência, nós outra vez nos tornamos problema para os outros. *Infância* e extrema *idade anciã*, com certeza, são completamente diferentes, mas possuem alguma coisa em comum – a submersão nos acontecimentos psíquicos (Gimenez *apud* Jung, 2009, p. 59/60).

Estivemos diante de uma obra sagrada e inusitada; ao realizarmos a sua análise, portanto, não poderemos dizer que está de acordo com o que Hilma sentiu ao fazê-la, mas, podemos deixar um indício para descobrir seus símbolos e significados. Seu trabalho desde o início se mostrou com muita disciplina e dedicação, por isso acho que foi realmente uma entrega de vida à criação.

Steiner falou sobre dois erros no âmbito da criação artística: “um deles era o de copiar a natureza sem devoção, ou seja, reproduzir somente sua realidade exterior puramente física. O segundo seria revelar fielmente o suprasensível, sem o critério e o devido respeito ao expor o sagrado. A pintura deveria estar entre estes dois, para que através da criação artística o ser humano encontrasse, o seu próprio interior, sem buscar dominar, mas sim, compartilhar com a natureza e o cosmos a criação que permeava todo impulso criativo. Neste sentido, o artista se nos apresenta como o continuador do espírito que atua no mundo; ele continua a criação onde o espírito divino a abandonou. Ele se nos apresenta em íntima confraternização com o espírito divino, e a arte como a continuação livre da evolução natural. Com isto o artista se eleva acima da vida real comum e leva consigo quem consegue aprofundar-se em suas obras. Ele não produz para o mundo finito; ele o transcende” (Pinheiro *apud* Steiner, 2018, p. 182).

Na obra da artista Hilma muita riqueza foi encontrada em seus cadernos de anotações, os quais estão à disposição na fundação que leva seu nome, em Estocolmo, para pesquisas. Os anos que dedicou ao estudo da ciência espiritual permitiu que lhe abrisse um caminho de mais entendimento pelo que produzia. Buscou apoios, como o de Steiner, para desvendá-los. Poucos visitaram seu ateliê, entre eles, Olof Sundström, antropósofo e escultor, o qual trocou correspondências com a artista até o fim de sua vida. E, por este motivo foi escolhido para catalogar a cronologia de suas obras, em parceria com seu sobrinho Erik Af Klint, depois da morte da artista (2018, p. 182).

A artista comparou seus estudos como se os mesmos fossem como portadores de mensagens e que serviriam a todos, sem distinção de sexo, origem ou raça. Sugeriu que as mensagens de caráter universal, descritas em seu livro, poderiam ser consideradas como um quinto evangelho, em que um de seus capítulos estará escrito com letras douradas: “lute para ganhar a experiência sobre a lei do complemento dentro de si mesmo” (2018, p.208). Em um dos últimos cadernos de notas, Hilma conta que manteve contato com seus falecidos pais e esclareceu a eles que sua missão mais importante de vida foi mostrar para a humanidade o pensamento da polaridade. Isso vem de encontro ao pensamento Junguiano, que da mesma forma tem como um dos seus aspectos centrais a noção de polaridade na relação dialética entre consciência e inconsciente promovendo a compensação psíquica e a busca da união dos opostos.

As transformações foram identificadas na análise simbólica dos quadros e, relacionadas com o desenvolvimento da consciência no ser humano. Como já citamos na pesquisa, para Neumann “as transformações mais impressionantes são aquelas que uma consciência centrada no ‘Eu’, e aparentemente fechada em si, resulta numa irrupção, mais ou menos repentina do inconsciente num contexto de uma cultura baseada na fortaleza do ‘Eu’ e na sistematização da consciência (1997 p. 21).

Estas irrupções na obra da artista Hilma Af Klint se deram através do contato mediúnico com os guias superiores e a intensa produção criativa que obteve em seu trabalho durante sua vida. Seu trabalho está de acordo com a colocação de Neumann, já citado anteriormente no capítulo sobre transformação criadora:

Podem aparecer como *irrupções* psíquicas, as obsessões que acompanham a uma *produção* ou a um *processo criativo* e sem impedimentos. Assim, por exemplo, as fases do desenvolvimento biopsíquico normal (infância, puberdade, maturidade e velhice) são, ao mesmo tempo, períodos de transformação, subjetivamente críticos da personalidade (2004, p. 23).

Estas transformações são regidas por dominantes arquetípicos, e, mesmo sendo fases comuns para todo ser humano, representam ao mesmo tempo, um destino único, peculiar e individual. São transformações naturais que afetam totalmente o indivíduo, tanto no biológico como no psicológico, tanto a consciência como o inconsciente, tanto a relação entre os últimos, como os outros indivíduos. Segundo Neumann: “Isto quer dizer, que todas as culturas sabem que o Homem é algo que se transforma e que o mundo é algo que se transforma com ele e para ele (Neumann, 2004 p. 23). Desse processo se confirma o lado espiritual da

coletividade, o mundo arquetípico vinculado ao correspondente cânone cultural, vinculado e celebrando como fonte criadora da existência individual e coletiva. Não explica como esses mistérios são realizados, se com a ajuda de sacramentos ou por outros meios, mas o fato fundamental é que provavelmente une toda a humanidade, sendo uma transformação induzida culturalmente que ocorre neles através da coletividade que socializa a individual. Resulta que esses ritos de transformação que realizam o natural tem uma intenção e uma eficácia regeneradora (1997, p. 24).

Mostramos sobre o significado símbolo, a simbologia do espírito, a arte abstrata, as cores, as formas, os diagramas, a geometria sagrada e sua relação com a psicologia complexa e a obra da artista sentido da arte abstrata, as cores, as formas, os diagramas, o contexto da pintura e seus pintores russos, e finalizamos com um trecho da fala de Joaquim de Flora, que assim comenta: "A mentalidade russa é muito próxima da profecia de Joaquim de Flora relativa à Trindade e ao sentido da história. Para ele, a história se divide e se desenvolve de acordo com a realidade trinitária, em três tempos, que ele analisa de maneira muito original, pois entende que a era do Pai se estende à encarnação do Salvador, que é o começo da era do Filho. Essa era estende-se à Igreja do século XIII, mas logo deve-se suceder-lhe nesta terra uma terceira era caracterizada pelo reino do Espírito Santo. Tal afirmação baseia-se na concordância entre os dois testamentos (*assignatio concordiae duorum Testamentorum*): São três, pois, os estados do mundo: o primeiro, durante o qual estivemos sob a lei, o segundo, durante o qual estivemos sob a graça, o terceiro, que esperamos, irá ocorrer aproximadamente e durante o qual desfrutaremos de uma graça perfeita. Porque Deus, como diz João, nos deu "graça sobre graça" (1,16) mais precisamente, a ciência foi a característica do primeiro estado, o regime da sabedoria, a do segundo, a plenitude da inteligência, a do terceiro. O primeiro, foi posto sob os auspícios da dependência servil, o segundo, sob os da dependência filial, o terceiro, sob os da liberdade. O chicote para o primeiro, a ação para o segundo, a contemplação para o terceiro. Sucessivamente o temor, a fé, a caridade o estado de escravo, o estado de homem livre, o estado de amigo de anciãos, de adultos, de crianças. A luz das estrelas, a aurora, o dia alto. O inverno, o início da primavera, o verão. As urtigas, as rosas, os lírios. A relva, as espigas, o trigo. A água, o vinho, o azeite. A septuagésima, a quadragésima, a festa pascal. De fato, o primeiro estado relaciona-se ao pai, que é o autor de tudo...o segundo ao Filho, que foi digno de assumir nossa natureza e no seio da qual ele pôde jejuar e sofrer a fim de retomar o estatuto do primeiro homem que cairia ao comer a fruta o terceiro ao Espírito Santo, de que o apóstolo diz: Onde está o Espírito do Senhor, aí há liberdade" (2 Coríntios, 3,17) (2000, p.200).

O Espírito, a Revelação do Espírito, anuncia a superação da compreensão liberal e o aparecimento da “compreensão mística (*misticus intellectus*). Essa compreensão é confiada, nos diz Joaquim de Fiori (1135 -1202) aos homens espirituais que irão resplandecer então. A característica mais notável da Revelação do Espírito é, pois, o aparecimento da Lei interior que substitui a Lei exterior. O progresso reside na passagem de uma atitude de servidão a uma atitude de liberdade, pois, em vez de seguir preceitos externos é do interior que vou julgar e decidir a ação. O rigor moral não é mais imposto fora de mim, torna-se meu projeto pessoal (prefácio de Phillipe Sers, 1997, p.10).

Como uma alma russa como a de W. Kandinsky (1997), não poderia se deixar tentar pela aproximação com a questão da imagem? A liturgia do cristianismo ortodoxo é uma linguagem *dupla*, baseada ao mesmo tempo na palavra e na imagem. A imagem santa, o ícone, é, para um ortodoxo, liturgia tanto quanto verbo. Outra influência, a alma russa é uma ponte entre o oriente e o Ocidente. A essência da pintura não é a reprodução mecânica das aparências formais, trabalho do artesão, mas a apreensão da natureza interior das coisas, operação espiritual que apenas a elite pode realizar (Shitao *apud* Kandinsky, 1987, p.11), exprimindo da seguinte maneira: “O essencial da pintura reside no pensamento, e, é necessário, primeiramente, que o pensamento abrace o Um para que o coração possa criar e se encontrar na alegria, então, nessas condições, a pintura poderá penetrar a essência das coisas até o imponderável” (1987, p. 11).

Com relação aos nossos objetivos em nossa pesquisa realizada, contextualizamos historicamente o percurso criativo de Carl Gustav Jung, sua vida e obra, o qual nos permitiu verificar a importância da arte, do impulso criativo e sua arte visionária, através do *Liber Novus e dos Livros Negros*, onde sua trajetória imagética, científica e artística nos conduziram a magnitude de sua obra, colocando a Psicologia Analítica como uma importante abordagem no campo da Psicologia, visto ser uma psicologia que traz abertura simbólica através de seu paradigma simbólico arquetípico, possibilitando as relações com a obra da artista Hilma Af Klint.

Sendo Erick Neumann, um dos discípulos mais importantes de C.G. Jung, nossa pesquisa trouxe um viés rico de conhecimento mitológico arquetípico e psicológico, amplificando os símbolos encontrados nos quadros da série “As dez maiores”. Os elementos pertencentes a obra de Carl Gustav Jung, foram enfatizados a partir da contextualização da arte visionária, da arte abstrata, da função do símbolo e da simbologia do espírito. Todos, elementos estudados e experienciados durante toda a vida de Jung.

Durante sua auto experimentação em sua vida, Jung através do criativo, trouxe seu legado criativo, em interpretação de sonhos, em imaginação ativa, em desenhos, pinturas, pesquisas. Identificamos a obra da artista, a qual durante toda sua trajetória, vivenciou as cores, as formas, a geometria sagrada, a espiritualidade, e conseguiu trazer nas Pinturas para o templo seu processo de individuação, com muita dedicação, estudo e disciplina, em sua obra pictórica. "As dez maiores", trouxeram a possibilidade de vivenciar esse processo que se traduz no desenvolvimento humano, teorizado pela obra de Erick Neumann, na história da evolução da consciência.

A análise simbólica se fez através da amplificação simbólica, sendo pesquisado cada quadro, com seus elementos e símbolos, traduzidos pelo significado analítico. A pesquisa trouxe um caráter contemporâneo, cultural e psicológico, e que vem de encontro também com o momento da Psicologia Analítica, a partir da edição em 2019 do *Liber Novus*, da *Arte Criativa de Jung*, em 2020 e, recentemente os *Livros Negros*. Todo este legado traz a tona o Homem criativo que foi Carl Gustav Jung, assim como, traz a obra da sueca Hilma Af Klint, como uma importante artista contemporânea, que põe a "Arte abstrata e visionária" como importantes elos para o conhecimento espiritual e desenvolvimentista do ser humano. Para isso, Erick Neumann teve seu papel preponderante em nossa pesquisa por ser um autor que estudou com muita dedicação o desenvolvimento do indivíduo em seu caráter evolucionista e da história da evolução da consciência.

7 Referências

- Arnheim, R. (2000) *Arte e percepção Visual*, São Paulo: Nova Versão.
- Almqvist, K., & Belfrage L. (2017). *Hilma af Klint: Seeing Is Believing*. London: Koenig Books Stockholm: Axel och Margaret Axson Johnson Foundation.
- Bashkoff, T. (2018). *Hilma af Klint: Paintings for the Future, exh. cat.* New York: Guggenheim Museum. The Solomon R. Guggenheim Foudation, Nova York.
- Barnes, Rachel. (2009). *Salvador Dali*. Editora Qercus, London.
- Besant, Annie (1958). *Estudo sobre la Consciencia*. (Contribuicion a la Psicologia). Buenos Aires: Editorial Glem.
- Blavatsky, H. P. (2009). *The Secret Doctrine: The Classic Work, Abridged and Annotated* New York: TarcherPerigee.
- _____, H.P. (1974). *A Doutrina Secreta*. Vol I. Cosmogênese. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.
- Breton, A. (2004). *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau.
- Caruana, L. *O primeiro manifesto da arte visionária*. Curitiba: URCI-GLP, 2013
- Chénieux- Gendron, J. (1992). *O surrealismo*. São Paulo: M. Fontes.
- Darwin, C. (2003). *The Origin of Species*. New York: Signet Classics, 2003.
- Dawson, T., & Young-Eisendrath, P. (2002). *Manual de Cambridge para Estudos Junguianos*. São Paulo: Editora Artmed, 2002.
- Ehrenzweig, A. (1977). *A Ordem Oculta da Arte. A Psicologia da Imaginação Artística*, (2 eds.), Rio de janeiro: Zahar Editores.
- Freud, S. (1997). *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua Infância. O Moisés de Michelângelo*. Rio de janeiro: Editora Imago.
- Gimenez, P. D (2009). *Adolescência e escolha* São Paulo: Casa do psicólogo.
- Gaillard, C. *Jung e a vida simbólica*. Edições Loyola, São Paulo, 2003.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art, An Approach to a Theory os Symbols*. The Haverster.

- Great Barrington, Mass, Anthroposophic Press. Steiner, R. (1986). *Arte y Ciencia del Arte*. Editorial Antroposofica, Buenos Aires, Argentina.
- Goethe, W. V. (1973). *Le Traite des Colours. Première édition Française*.
- ____ (1993). *Doutrina das Cores (1993)*. São Paulo: Nova Alexandria.
- ____ (2012). Apresentação e introdução Antonio Jose Marques. *Ensaaios Científicos*. Uma Metodologia para o Estudo da natureza. São Paulo: Ad verbum Editorial.
- Henry, M. (2012). *Ver o Invisível*. Coleção Filosofia Atual. São Paulo: Realizações. Editora.
- Henry, M. (2012). *Ver o Invisível sobre kandinsky*, São Paulo: Editora filosofia Atual.
- Hoerni, Ulrich, Fischer, Tomas e Kaufmann (2019), *A Arte Criativa de Jung*, Petropolis: Editora Vozes.
- Jaffé, Aniela. (1979). *World and Image*. Princeton University Press.
- James, W. (1991). *Variedades das Experiências Religiosas*. Um Estudo Sobre a Natureza Humana, São Paulo: editora Cultrix, São Paulo.
- Jung, C. G. (1995a). *A Vida Simbólica*. CW I. Editora Vozes, São Paulo, Jung, C. G. (1995b).
- ____ *Símbolos da Transformação*. CW V. São Paulo: Editora Vozes.
- ____ (1995c). *Tipos Psicológicos*. CW VI. Editora Vozes, São Paulo.
- ____ (1995d). *Estudos sobre Psicologia Analítica*. CW VII. São Paulo: Editora Vozes.
- ____ (1995a). *Estudos Alquímicos*. CW XIII. São Paulo: Editora Vozes.
- ____ (1995f). *O Espírito na Arte e na Ciência*. CW XV. Editora Vozes, São Paulo.
- ____ (2017). *O Livro Vermelho. Liber Novus*. Editora Vozes, São Paulo.
- ____ (2015). *Espiritualidade e transcendência*. Seleção e edição de Brigitte Dorst. Editora Vozes, São Paulo.
- ____ (1962). *Simbologia del Espíritu. Estudios sobre fenomenologia psíquica*. Fondo de Cultura Económica. Tradução de Matilde Rodriguez Cabo, Buenos Aires.
- ____ (1981). *Psychology and the Occult*. Translate by R.F.C. Hull. Princeton University

Press.

_____ (2008) *O Homem e seus Símbolos*, (5ª ed), São Paulo: Editora Nova fronteira.

_____ (2020) *Os Livros Negros – 1913 – 1932: cadernos de transformação/ C.G. Jung*; edição: Sonu Shamdasani; tradução: Markus A. Hediger; revisão de tradução: Dr. Walter Boechat – Petrópolis, RJ: Vozes.

R. Wilhelm (2011). *O Segredo da Flor de Ouro*. (13 ed.), São Paulo: Editora Vozes.

Kandinsky, W. (1977). *Concerning the Spiritual in Art*. N. York: Dover Publications.

_____ (1975). *Écrits Complets. La Synthèse des Arts*. Édition établie et présentée Par Philippe Sers. Médiations Gonthier, Paris.

_____ (1991). *Olhar sobre o Passado*. Editora Martins Fontes: São Paulo.

_____ *Écrits Complets. Point Ligne Plan, La Grammaire de la Creation, L'Avenir de La Peinture*. Édition établie et présentée par Philippe Sers. Médiations Gonthier, Paris.

_____ (2016). *O Futuro da Pintura*. Título dado à 3 parte do 2 volume des *Écrits Complets*. Organizado por Phillipe Sers. Edições 70, Portugal.

Kerényi, K., Neumann, E., Scholem G., & Hilman, J. (1994). *Arquetipos y Símbolos Colectivos*. Círculo Eranos I. Cuadernos de Eranos – Cahiers d'Éranos. Anthropos, Spaña.

Klee, P. (1997). *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Editora Jorge Zahar: Rio de Janeiro.

Klint, H. A. (2016). *Painting the Unseen, exh. cat*. Koenig Books: London.

_____ (2018). *Mundos Possíveis*. Pinacoteca de São Paulo.

_____ (2018). *Notes and Methods*. The Universty of Chicago Press, Chicago.

_____ Emma Kunz, Agnes Martin (2019). *Abstraction. New Methods of Drawing*, Edited by Catherine de Zegher and hendel Teicher.

_____ (2019). *Visionary*, Editors: Kurt Almvist e Louise Belfrage.

- Kurt Almqvist, Louise Belfrage, Briony Fer, Stephen Kern, Wouter J. Hanegraff, e outros
- Hilma af Klint: The art of seeing the invisible, 2020. Editora Louize Belfrage.
- Linden, W. Z. (1983). *A Criança Saudável*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Lawlor, R. (1996). *A Geometria Sagrada*. Edições Del Prado: Madrid. Pinheiro, L. (2018).
- Leadbeater, C.W. (1955). *El Hombre Visible e Invisible*. Ed. Kler S.R.L, Buenos Aires.
- Leuenberger, Hans-Dieter (1997) *O que é Esoterismo. A Surpreendente História do Esoterismo desde Atlântida até os dias atuais*. São Paulo: Editora pensamento.
- Masquelier, Yse-Tardan (1994). *Jung C.G: A Sacralidade da Experiência Interior*. Editora Paulus.
- Machado, Rômulo N.S. 1; Maria Dantas da Siva 2 (2018), DOI: 10.5433/1679-0383.2018v39n1p21
- Malevicht, K (1975). *Ecrits present's par Andrei B. Nakov*, Editions Champ Libre, Paris.
- Mikosz, J. E. (2014). *Arte visionária: representações visuais inspiradas nos estados não Ordinários de consciência (ENOC)*. Prismas: Curitiba.
- Modrian, Piet (1956). *Arte Plastico y Arte Plastico Puro*, editorial Victor Leru S.R.L., Buenos Aires.
- Neumann, E., M. Eliade, M., Durand, G., Kawai, H., & Zuckerkandl, V. (1997). *Los Dioses ocultos – Círculo Eranos II*. Editora Anthropos, Santafé de Bogotá, 1997.
- ____ (1979). *Art and the Creative Unconscious. Four Essays*. Translate from the German by Ralph Manheim, Published for Bollingen Foundation Inc. By Pantheon Books Inc: N.Y., Jersey.
- ____ (2014). *História da Origem da Consciência*. São Paulo: Editora Cultrix.
- ____ (1995). *A Criança*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Penna, E M. D. (2018). *Epistemologia e método na obra de C. G. Jung*. São Paulo: Educ-Puc.
- ____ D. (2018). *Processamento Simbólico-Arquetípico: Pesquisa em psicologia*. São

Paulo: Educ-Puc.

Pinheiro, Luciana (2018). *As Cores da Alma*. A Vida de Hilma Af Klint. 300 Editora, São Paulo.

Rouanet. Coleção Filosofia Atual. São Paulo. Jacobi, J. (1963). *La psicologia de C. G. Jung*. Espasa-Calpe, S.A.

Read, H. (1972). *O Sentido da Arte*, trad. De E. Jacy Monteiro, (2 ed. Ibrasa), Editora: Ibrasa, São Paulo.

Staude, J (1981). *O Desenvolvimento Adulto de Carl Gustav Jung*. Editora Cultrix: São Paulo.

Steiner, Rudolf. (2001). *Ciência Oculta. A Filosofia da Liberdade*. São Paulo: Editora Antroposofica

_____ (1966). *Teosofia. Introdução ao conhecimento supra-sensível do mundo e do*

_____ (1994). *Destino humano*. Dominus Editora, São Paulo. *How to Know Higher Worlds: A Modern Path of Initiation*.

_____ (1970). *Escripos de Sciencia da Natura de Goethe*. Tradução por Frederico Mueller.

_____, (2011). *La natureza de los Colores*. Buenos Aires: Editora: Antroposofica.

_____ (2001). *O método cognitivo de Goethe (2001)*. Linhas básicas para uma Gnosiologia Goethiana, Editora Antroposofica: São Paulo.

_____ (2005). *Arte y Ciencia del Arte (2005)*. Buenos Aires: Editora Antroposofica.

Svensson, A. M. (2005). *The Greatness of Things: The Art of Hilma af Klint in Hilma af Klint, ed. John Hutchinson, exh. cat.* Douglas Hyde Gallery: Dublin).

Treicher, R. (1988). *Biografia e Psique*. São Paulo: Editora Antroposofica,

Tuchman, M. (1986). *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985, exh. cat.* Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art New York.

Westermann, Iris M. (2018) “*Paintings for the Future: Hilma afKlint—A Pioneer of*

Abstraction in Seclusion, “ in *Hilma af Klint — A Pioneer of Abstraction*, ed. Müller Westermann with Jo Widoff. Moderna Museet Oftfildern: Stockholm. Germany: Hatje Cantz, 2013), p. 38. Svensson, “Greatness of Things”, p. 19.5. Svensson, “Greatness of Things.

Wehr, G., & Lauer, H. E. (2002). *Jung e Steiner. The Birth of a new Psychology*. Foreword

by Robert Sardello. Published by Antroposophic Press.

_____ (2018). *Psicoterapia e Antroposofia. Diálogos entre a Psicologia Analítica e a Psicoterapia Antroposófica*, São Paulo: editora ABPA/João de Barro.

Zegher, C. de. (2018). “*Abstract*”, in *3 × Abstraction: New Methods of Drawing Hilma*

Af Klint, Emma Kunz, and Agnes Martin. ed. de Zegher and Hendel Teicher, exh.

Cat. Drawing Center: New York.

Wilhelm W (2015). *Abstracción y naturaleza*. Una contribución a la psicología del estilo

Fondo de Cultura Economica, primeira edicion electronica, Mexico.

Zimmermann, Elizabeth (2004). *A Unidade original*. Artigo informal.

Websites

Serpentine Galleries video on Hilma af Klint: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=24hSFQz2WRs>. Acesso em 09. nov 2020.

Serpentine Galleries exhibition on Hilma af Klint: disponível em: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/hilma-afklint-painting-unseen>. Acesso em 09. Nov 2020.

Quoted in Åke Fant, “The Case of the Artist Hilma af Klint,” in *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985*, ed. Maurice Tuchman, exh. cat. (Los Angeles: Los

Angeles County Museum of Art New York: Abbeville Press, 1986), p. 157. 2.

8 ANEXOS

“THE TEN LARGEST SERIES” – SÉRIE “AS DEZ MAIORES”

Fig. 1. Infância (Quadro 1. THE TEN LARGEST, CHILDHOOD, 1907)
(Bashokoff, 2019, p.105) – Tempera on paper, mounted on canvas, 322 x 239 cm)



Fig. 2. Infância (Quadro 2. THE LARGEST, CHILDHOOD, 1907) (Bashokoff, 2019, p.107) – Tempera on paper, mounted on canvas, 315 x 234 cm)

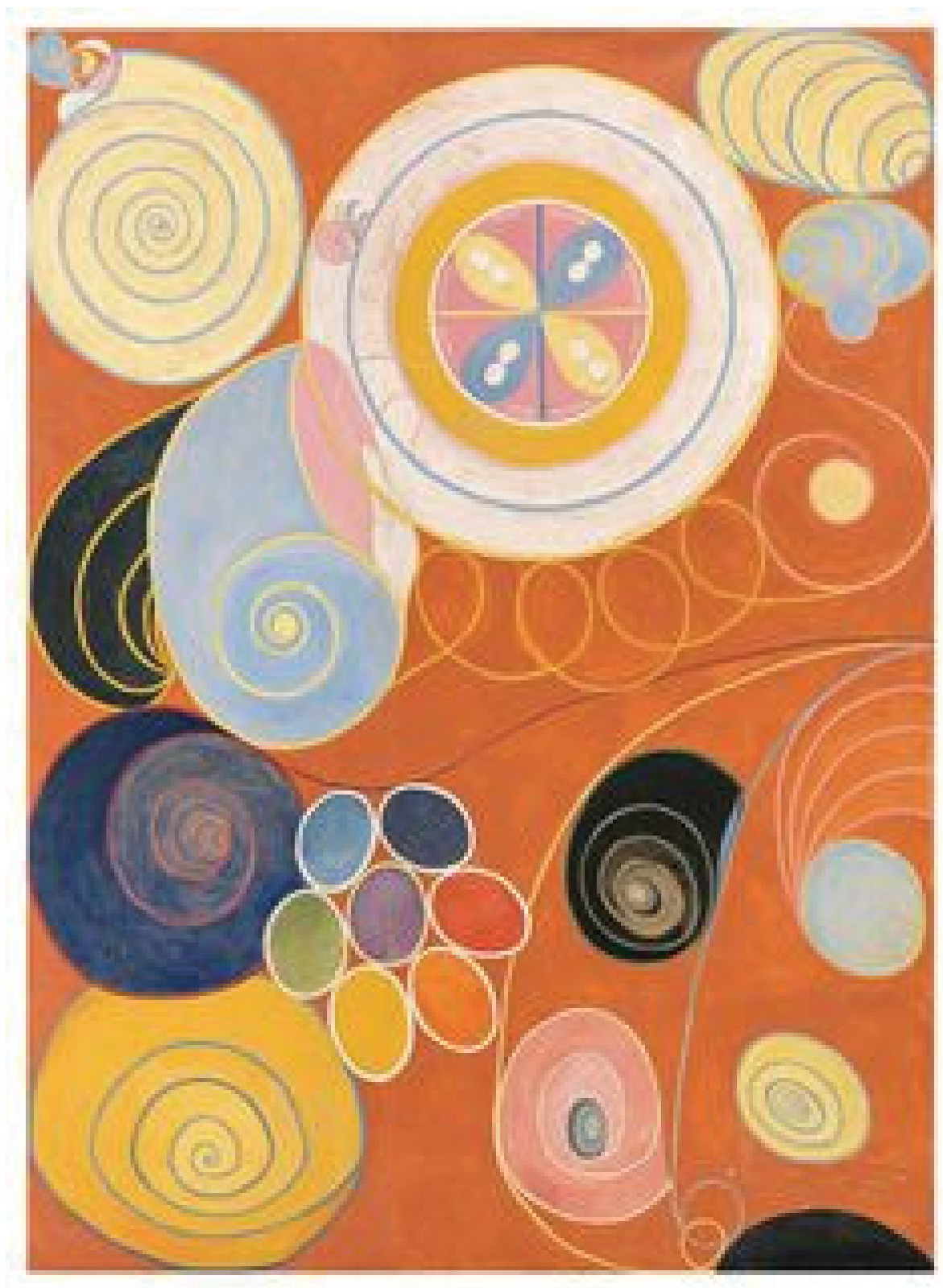


Fig. 3. Juventude (Quadro 3. The Ten Largest, Youth, 1907) (Bashokoff, 2019, p.108) - Tempera on paper, mounted on canvas, 321 x 240 cm)



Fig. 4. Juventude (Quadro 4. The Ten Largest, Youth, 1907) (Bashokoff, 2019, p.109) - Tempera on paper, mounted on canvas, 315 x 234 cm)



Fig. 5. Adulto (Quadro 5. The Ten Largest, Adulthood, 1907 (Bashokoff, 2019, p.110) – Tempera on paper, mounted on canvas, 321 x 237 cm)



Fig. 6. Adulto (Quadro 6. The Ten Largest, Adulthood, 1907) (Bashokoff, 2019, p.111) – Tempera on paper, mounted on canvas, 315 x 234 cm)



Fig. 7. Adulto (Quadro 7. The Ten Largest, Adulthood, 1907) (Bashokoff, 2019, p.112) – Tempera on paper, mounted on canvas, 315 x 235 cm)



Fig. 8. Adulto (Quadro 8. The Ten Largest, Adulthood, 1907 (Bashokoff, 2019, p.113) – Tempera on paper, mounted on canvas, 322 x 239 cm)

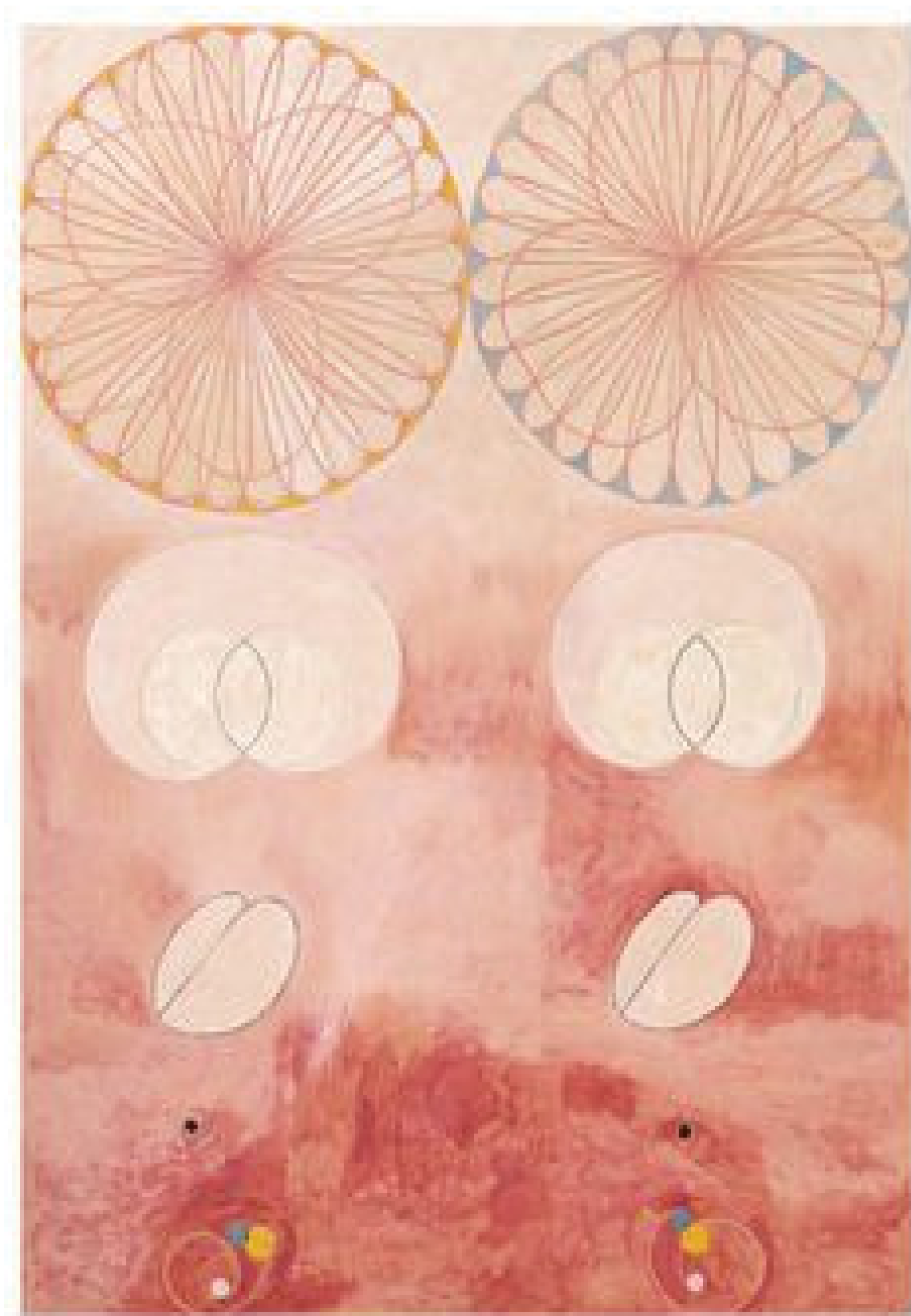


Fig. 9. Velhice (Quadro 9 The Ten Largest, Old Age, 1907 (Bashokoff, 2019, p.114) – Tempera on paper, mounted on canvas, 320 x 238 cm)

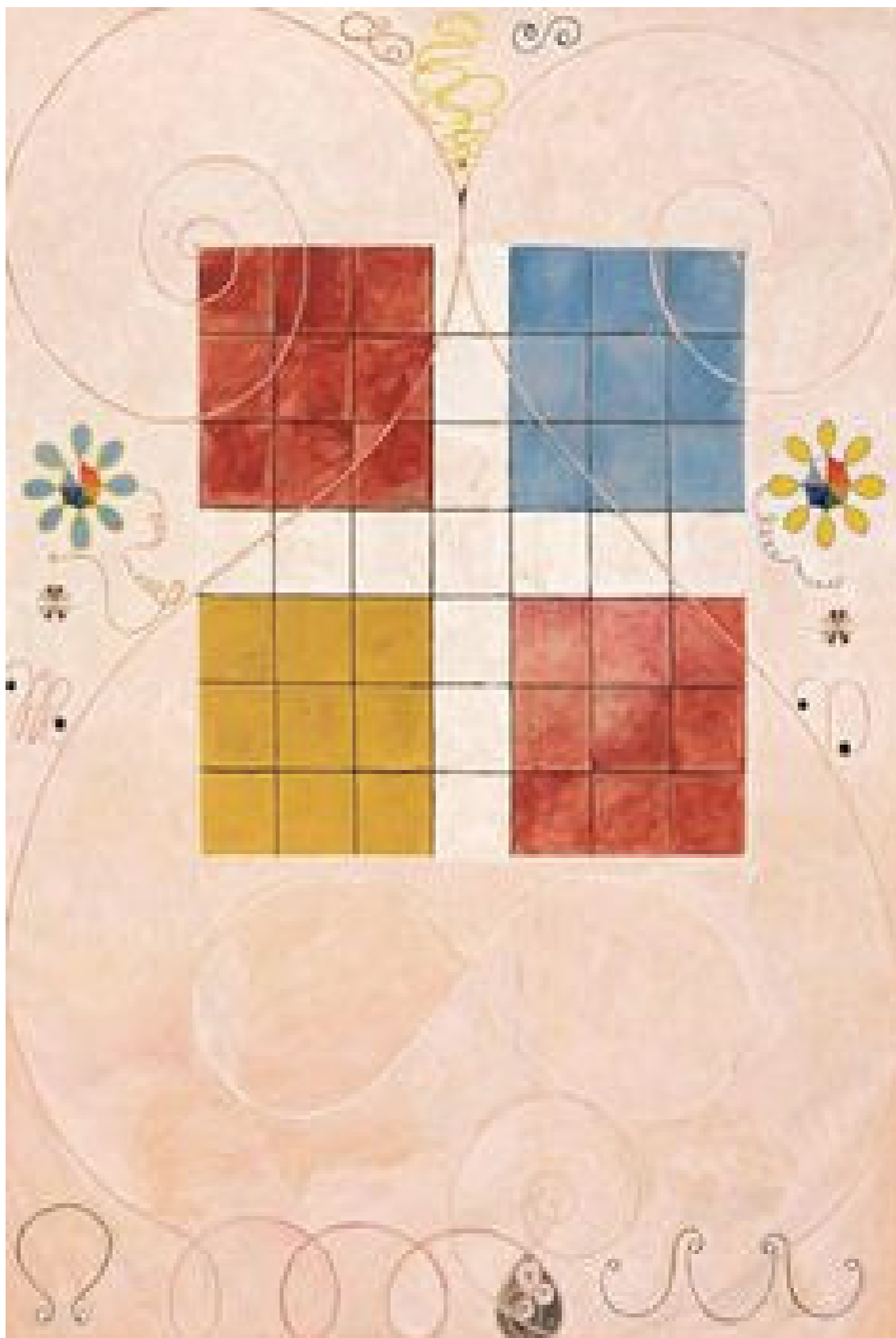


Fig. 10. Velhice (Quadro 10 The Ten Largest, Old Age, 1907 (Bashokoff, 2019, p.115) – Tempera on paper, mounted on canvas, 320 x 237 cm)

Ilustração 1 - *Liber Novus* – 2009 - de C.G. Jung

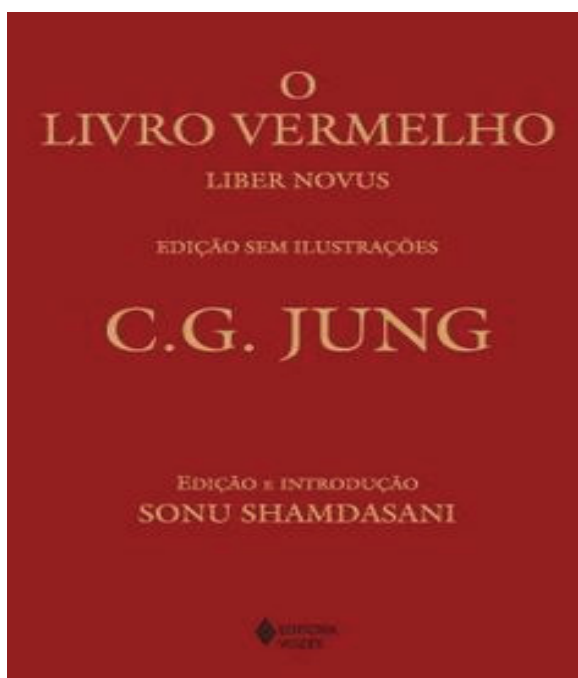


Ilustração 2 - *Mandala de Jung – A Dupla Natureza da Anima - 1917* (Jung, *Liber Novus*, 2009, p. 105)



Ilustração 3 - (Jung, In *Liber Novus* – 2009, p.54,125,105,55)



Ilustração 4 - (Hoerni, 2019, capa do livro *A Arte Criativa de Jung*)



Ilustração 5 - *Rosarium Philosophorum* - tratado alquímico do século XVI



Ilustração 6 - Índios Pueblo do Novo México - duas pequenas figuras Kachina, feitas em madeira pintada, medindo 20x10x6cm (*Hoerni apud Jung 2019, p.25*)



Fig. 3 Duas figuras kachina (I'she e Angwusnasomtaqa), feitas entre 1900 e 1920, madeira pintada, c. 20 x 10 x 6 cm (7,9 x 3,9 x 2,3 pol.). Em 1925, C.G. Jung trouxe essas kachinas para casa de sua viagem aos Pueblos. Coleção particular.

Ilustração 7 - A Última Ceia, 1955, Salvador Dali, óleo sobre tela, 166.7 x 267 cm, Galeria Nacional de Artes de Washington, Estados Unidos.



Ilustração 10 - Esquema cosmológico no Livro Negro V, p. 169 -1916- (Hoerni, 2019, In: A Arte Criativa de Jung, p.112) – tinta e lápis de cor sobre papel – 22,9 x 1, (9 x 7 pol) cm Fundação das Obras de C.G. Jung. Zurique.



Ilustração 11 - *O Sol e se Portão Oriental* – William Blake – 1816

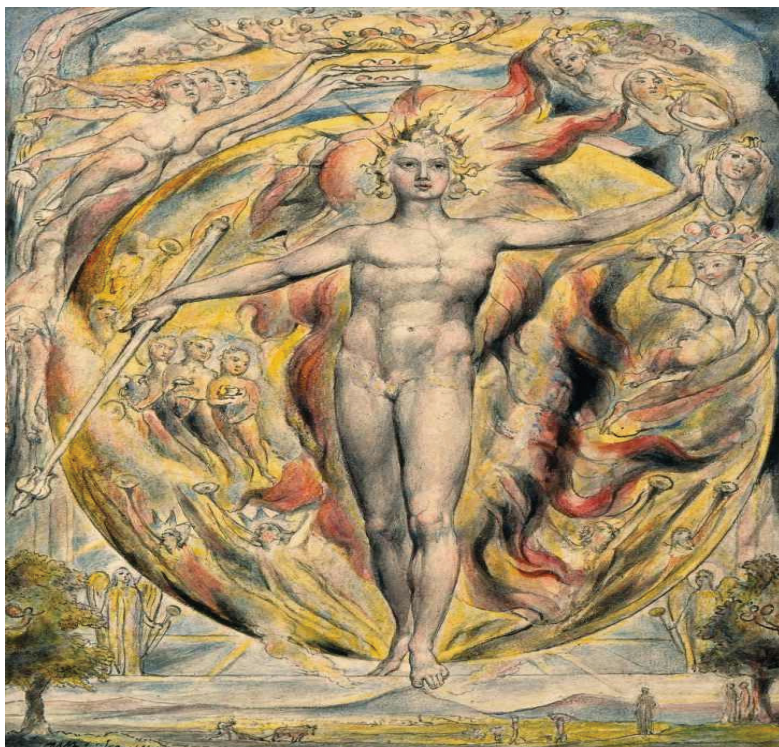


Ilustração 12 - *Old Age, Adolescence, Infancy (The Tree Ages)* - 1940 (Barnes, In Salvador Dali, 2009, p.114/115) – Oil en Canvas – 50 x 60 cm – The Salvador Dali se, St Petesburg, Florida



Ilustração 14 - Philémon C.G. Jung - 1925 – (Jung, *Liber Novus*, 2009, p. 154)



Ilustração 15 - Wassily Kandinsky -1921



Ilustração 16 - Kazimir Malevich – Quadrado negro – 1913

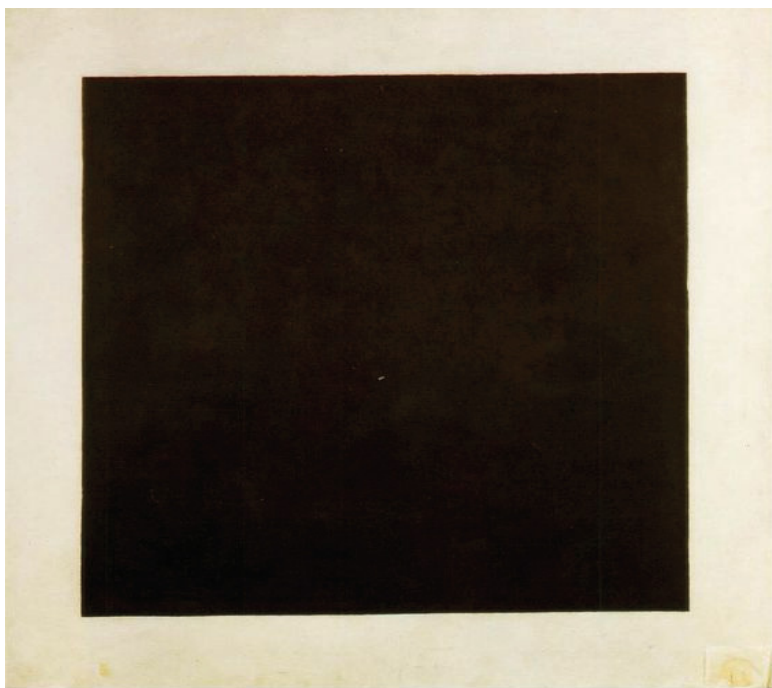


Ilustração 17 - Ready-Made - Porta-garrafas Marcel Duchamp – 1914



Ilustração 30 - *Solomon R. Guggenheim Museum - New York, 1959 – (Almqvist, 2019, p.55)*



Ilustração 31 - *Exposição “As Dez Maiores” – 2019/2020 – Foto Solomon R. Guggenheim - Vista superior do Museum, New York, 2019.*



Ilustração 32 - Exposição “As dez Maiores” – 2019/2020 - Foto
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2019.



Ilustração 33 - *Hilma Von Rebay* – 1949 – oil on canvas 83,5 x 6,5 – *Weinstein Gallery*

